

ESCUELA DE DOCTORADO

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de doctorado en Estudios
Artísticos, Literarios y de la Cultura.

TESIS DOCTORAL

LA CONTRIBUCIÓN DE LA GUITARRA EN
EL ESTILO MUSICAL DE LOS PRIMEROS
CONCIERTOS DE GUITARRA Y
ORQUESTA DEL SIGLO XX

Autor

Eusebio Antonio Fernández Martín

Director

Alfredo Vicent López

OCTUBRE, 2018

A mi madre

AGRADECIMIENTOS

Agradezco desde aquí a todos los que a lo largo de mi vida me han motivado y animado hacia el estudio. Los buenos profesores son los que fomentan en nosotros la curiosidad, la que nos mueve a aprender cada día un poco más.

Quiero agradecer a mi Director de Tesis la buena acogida que desde el principio mostró hacia mi propuesta de tesis y la magnífica compenetración que ha existido en todo momento, factor fundamental para el desarrollo de un buen trabajo.

En estas breves notas me gustaría también agradecer a mi familia por su apoyo incondicional, imprescindible para poder abordar este proyecto que me ha llenado de ilusión y que finaliza con la elaboración de esta tesis. Gracias en especial a mi hija Laura, por las horas que ha dedicado a ayudarme, en la complicada edición de los videos que acompañan a este trabajo.

LA CONTRIBUCIÓN DE LA GUITARRA EN EL ESTILO MUSICAL DE LOS PRIMEROS CONCIERTOS DE GUITARRA Y ORQUESTA DEL SIGLO XX

PRÓLOGO	1
CAPÍTULO I.....	3
PRESENTACIÓN.....	3
1.1 BREVE REPASO HISTÓRICO	3
1.2 RESURGIMIENTO DE LA GUITARRA EN EL SIGLO XX	6
1.3 OBRAS CONCERTANTES PARA GUITARRA Y ORQUESTA DEL S. XX.....	8
CAPÍTULO II	11
HIPÓTESIS, OBJETIVO Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO	11
2.1 HIPÓTESIS Y OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN	11
2.2 ESTRUCTURA DEL TRABAJO	13
CAPÍTULO III.....	15
METODOLOGÍA Y FUENTES	15
3.1 CONSIDERACIONES PREVIAS	15
3.2 PROCESO METODOLÓGICO	16
3.3 FUENTES	19
CAPÍTULO IV	21
ESTADO DE LA CUESTIÓN	21
CAPÍTULO V.....	25
<i>CONCIERTO Nº1 EN RE PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO</i> 25	
5.1. ANTECEDENTES	25
5.2. ANALISIS MUSICAL.....	27
5.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES	27
5.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	28
5.2.2.1. TEMAS	29
5.2.2.2. PUENTES MUSICALES.....	34

5.2.2.3. PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	37
5.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO	39
5.2.3.1. TEMAS	40
5.2.3.2. PUENTES MUSICALES.....	45
5.2.3.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	47
5.2.4. TERCER MOVIMIENTO	49
5.2.4.1. TEMA PRINCIPAL.....	50
5.2.4.2 TEMAS SECUNDARIOS	54
5.2.4.3. PUENTES MUSICALES.....	58
5.2.4.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	61
5.3. ORQUESTACIÓN	64
5.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	66
5.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	72
5.3.3 TERCER MOVIMIENTO	74
5.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA	76
5.4. ESTILO MUSICAL	79
CAPÍTULO VI.....	83
<i>CONCIERTO DEL SUR</i> DE MANUEL PONCE	83
6.1. ANTECEDENTES	83
6.2. ANALISIS MUSICAL.....	86
6.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES	86
6.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	86
6.2.2.1 TEMAS	87
6.2.2.2 PUENTES MUSICALES.....	95
6.2.2.3 CADENCIA Y CODA FINAL.....	99
6.2.2.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	104
6.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO	106
6.2.3.1 TEMAS	107
6.2.3.2 PASAJES SIGNIFICATIVOS	115
6.2.4. TERCER MOVIMIENTO	117
6.2.4.1 TEMAS	118
6.2.4.2 PUENTES Y COPLAS	124
6.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS	131
6.3. ORQUESTACIÓN	132

6.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	134
6.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO.....	139
6.3.3 TERCER MOVIMIENTO.....	142
6.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA.....	148
6.4. ESTILO MUSICAL.....	150
CAPÍTULO VII.....	155
<i>CONCIERTO PARA GUITARRA Y PEQUEÑA ORQUESTA</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.....	155
7.1. ANTECEDENTES.....	155
7.2. ANALISIS MUSICAL.....	158
7.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES.....	158
7.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	159
7.2.2.1 TEMAS.....	160
7.2.2.2 PUENTES MUSICALES.....	164
7.2.2.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	170
7.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO.....	171
7.2.3.1 TEMAS.....	173
7.2.3.2 PUENTES MUSICALES Y CODA FINAL.....	178
7.2.3.3 CADENCIA.....	182
7.2.3.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	186
7.2.4. TERCER MOVIMIENTO.....	187
7.2.4.1 TEMAS.....	188
7.2.4.2 ESTROFAS Y PUENTE MUSICAL.....	193
7.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	201
7.3. ORQUESTACIÓN.....	202
7.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	205
7.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO.....	208
7.3.3 TERCER MOVIMIENTO.....	209
7.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA.....	212
7.4. ESTILO MUSICAL.....	214
CAPÍTULO VIII.....	219
<i>FANTASÍA PARA UN GENTILHOMBRE</i> DE JOAQUÍN RODRIGO.....	219
8.1. ANTECEDENTES.....	219
8.2. ANALISIS MUSICAL.....	222
8.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES.....	222

8.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	223
8.2.2.1 <i>VILLANO</i>	223
8.2.2.1.1 Temas	224
8.2.2.1.2 Puentes musicales	228
8.2.2.2 <i>RICERCARE</i>	230
8.2.2.2.1 Exposición inicial del motivo.....	230
8.2.2.2.2 Desarrollo de la fuga.....	231
8.2.2.2.3 Reexposición del motivo y coda final.....	233
8.2.2.1 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	234
8.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO	235
8.2.3.1 <i>ESPAÑOLETA</i>	237
8.2.3.1.1 Tema principal (Tema A).....	237
8.2.3.1.2 Tema secundario (Tema B)	241
8.2.3.1.3 Puente musical	243
8.2.3.2 <i>FANFARE</i> (TEMA C)	244
8.2.3.3 CODAS FINALES.....	249
8.2.3.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	251
8.2.4. TERCER MOVIMIENTO	251
8.2.4.1 TEMA PRINCIPAL.....	252
8.2.4.2 RESPUESTA AL TEMA	255
8.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	257
8.2.5. CUARTO MOVIMIENTO.....	257
8.2.5.1 TEMAS	258
8.2.5.1.1 Tema A.....	258
8.2.5.1.2 Tema B.....	260
8.2.5.1.3 Tema C.....	264
8.2.5.2 PUENTES MUSICALES, CADENCIA Y CODA FINAL	266
8.2.5.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	269
8.3. ORQUESTACIÓN	270
8.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	272
8.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	275
8.3.3 TERCER MOVIMIENTO	277
8.3.4 CUARTO MOVIMIENTO.....	278
8.3.5 RECURSOS DE LA GUITARRA	280

8.4. ESTILO MUSICAL	282
CAPÍTULO IX.....	287
<i>CONCIERTO DE ARANJUEZ DE JOAQUÍN RODRIGO</i>	287
9.1. ANTECEDENTES	287
9.2. ANALISIS MUSICAL.....	290
9.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES	290
9.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	291
9.2.2.1 TEMAS	292
9.2.2.2 PUENTES MUSICALES.....	301
9.2.2.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS	305
9.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO	307
9.2.3.1 TEMAS	309
9.2.3.2 CADENCIA	316
9.2.3.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS	319
9.2.4. TERCER MOVIMIENTO	321
9.2.4.1 TEMAS	322
9.2.4.2 COPLAS	327
9.2.4.3 PUENTE MUSICAL	333
9.2.4.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS	333
9.3. ORQUESTACIÓN	337
9.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	339
9.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	344
9.3.3 TERCER MOVIMIENTO	346
9.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA	348
9.4. ESTILO MUSICAL	350
CAPÍTULO X.....	355
<i>CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE FERNANDO REMACHA</i>	355
10.1 ANTECEDENTES	355
10.2. ANALISIS MUSICAL.....	359
10.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES	359
10.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	360
10.2.2.1 TEMA DE PRESENTACIÓN	361
10.2.2.2 TEMAS PRINCIPALES	365
10.2.2.2.1 Primer tema	365

10.2.2.2. Segundo tema.....	371
10.2.2.3 TEMA INTERMEDIO.....	375
10.2.2.4 PUENTES MUSICALES Y CODA FINAL	378
10.2.2.5 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	384
10.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO	386
10.2.3.1 TEMAS	387
10.2.3.2 PUENTE MUSICAL	393
10.2.3.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	395
10.2.4. TERCER MOVIMIENTO	397
10.2.4.1 TEMAS	398
10.2.4.1.1 Tema A.....	398
10.2.4.1.2 Tema B.....	403
10.2.4.2 PUENTES MUSICALES Y CODA FINAL	407
10.3. ORQUESTACIÓN	411
10.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	413
10.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO.....	417
10.3.3 TERCER MOVIMIENTO	419
10.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA	424
10.4. ESTILO MUSICAL	426
CAPÍTULO XI.....	431
<i>CONCERTINO EN LA MENOR PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE SALVADOR BACARISSE</i>	<i>431</i>
11.1. ANTECEDENTES	431
11.2. ANALISIS MUSICAL.....	433
11.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES	433
11.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	434
11.2.2.1 TEMAS	436
11.2.2.2 CADENCIA	443
11.2.2.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	445
11.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO	447
11.2.3.1 TEMAS	449
11.2.3.2 PASAJES SIGNIFICATIVOS.....	453
11.2.4. TERCER MOVIMIENTO	454
11.2.4.1 TEMAS	456
11.2.4.2 PUENTE MUSICAL	461

11.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS	462
11.2.5. CUARTO MOVIMIENTO.....	463
11.2.5.2 TEMAS	464
11.2.5.3 PUENTE MUSICAL, CADENCIA Y CODA.....	467
11.2.5.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS	469
11.3. ORQUESTACIÓN	471
11.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	473
11.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	477
11.3.3 TERCER MOVIMIENTO	478
11.3.4 CUARTO MOVIMIENTO.....	480
11.3.5 RECURSOS DE LA GUITARRA	481
11.4. ESTILO MUSICAL	483
CAPÍTULO XII.....	487
<i>TRES GRÁFICOS PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE MAURICE OHANA</i>	<i>487</i>
12.1. ANTECEDENTES	487
12.2. ANALISIS MUSICAL.....	490
12.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES	490
12.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	491
12.2.2.1 TRAZOS	493
12.2.2.1.1 Trazo principal	493
12.2.2.1.2 Trazo secundario	497
12.2.2.2 CADENCIAS	501
12.2.2.3 PUENTES Y CODA FINAL.....	504
12.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO	508
12.2.3.1 TRAZOS	510
12.2.3.1.1 Trazo principal	510
12.2.3.1.2 Trazo secundario	515
12.2.3.2 CODA FINAL	519
12.2.4. TERCER MOVIMIENTO	520
12.2.4.1 TRAZOS	521
12.2.4.1.1 Trazo de bulería	521
12.2.4.1.2 Trazo de tiento.....	527
12.2.4.3 CADENCIA Y CODA FINAL.....	529
12.3. ORQUESTACIÓN	531

12.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	534
12.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	537
12.3.3 TERCER MOVIMIENTO	538
12.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA	540
12.4. ESTILO MUSICAL	542
CAPÍTULO XIII.....	547
<i>CONCIERTO DE GUITARRA Y ORQUESTA DE MALCOLM ARNOLD</i>	<i>547</i>
13.1. ANTECEDENTES	547
13.2. ANALISIS MUSICAL.....	549
13.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES	549
13.2.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	549
13.2.2.1 TEMAS	550
13.2.2.2 PUENTES MUSICALES Y SECCIÓN DE DESARROLLO.....	557
13.2.2.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS	563
13.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO	564
13.2.3.1 TEMAS	566
13.2.3.1.1 Primer tema	566
13.2.3.1.2 Segundo tema.....	574
13.2.3.2 PUENTES MUSICALES.....	577
13.2.3.1 PASAJES SIGNIFICATIVOS	581
13.2.4. TERCER MOVIMIENTO	583
13.2.4.1 TEMAS	584
13.2.4.2 CODA FINAL	592
13.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS	594
13.3. ORQUESTACIÓN	594
13.3.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	596
13.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	600
13.3.3 TERCER MOVIMIENTO	602
13.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA	604
13.4. ESTILO MUSICAL	607
CAPÍTULO XIV	611
CONTRIBUCIÓN DE LA GUITARRA EN EL ESTILO MUSICAL	611
CONCLUSIONES.....	619
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	621

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se va a desarrollar en el escenario de los primeros conciertos de guitarra y orquesta del siglo XX, atendiendo al trabajo y relación mantenida entre sus actores principales: los compositores e intérpretes. El marco temporal de trabajo abarca el primer ciclo de obras concertantes para guitarra y orquesta que comprende los años 40 y 50 del pasado siglo, en los que se han llegado a contabilizar más de veinte conciertos. Dicho periodo se caracteriza por la fuerte intervención de los intérpretes en el desarrollo de los acontecimientos, motivando a los compositores y promocionando y difundiendo las obras.

En definitiva, se plantea la posibilidad de descifrar las claves del comportamiento de la guitarra en este nuevo entorno, a través de los rasgos compositivos y de las soluciones orquestales adoptadas por los diferentes compositores, verbalizando dichas claves mediante el estilo musical.

ABSTRACT

The present research will take place in the scene of the first guitar and orchestra concerts of the XX century, focusing on the work and relationships between the main characters: the composers and the interpreters. The temporary timeframe will encompass the first cycle of work concerts for guitar and orchestra taking place in the 1940's and 1950's and where more than 20 concerts were accounted for. Such a period is characterised by the strong influence of the interpreters in developing the events, motivating composers as well as promoting and spreading the works.

In short, the idea presented is the possibility of deciphering the keys to guitar behaviour in this new environment, through the compositional traits and the orchestral solutions adopted by the different composers, expressing such clues through a musical style.

PRÓLOGO

La guitarra permaneció en silencio en el mundo concertante más de un siglo. Los últimos conciertos conocidos antes de la aparición de los primeros conciertos del siglo XX fueron los conciertos de guitarra y orquesta de cuerda de principio del siglo XIX, compuestos por los célebres guitarristas italianos, principalmente Ferdinando Carulli y Mauro Giuliani.

No deja de ser una rareza musical este hecho y seguramente existan diferentes explicaciones pero la más inmediata, la que está en la mente de todos es el poco volumen, la escasa proyección sonora del instrumento. Esto mismo fue lo que sembró la duda a última hora, poco antes del estreno del *Concierto de Aranjuez*, a su promotor y dedicatario Regino Sainz de la Maza y al compositor Joaquín Rodrigo, cuando se preguntaron: ¿se oirá la guitarra? Y no sólo se oyó, sino que fue un éxito que todavía se mantiene hasta nuestros días. También contaba Andrés Segovia que en una conversación mantenida con Ígor Stravinski, en un momento en el que surgió el tema del poco volumen de la guitarra, el compositor matizó con algo de sarcasmo: no es que no suene fuerte su guitarra es que se oye lejos.

Al hilo de lo anterior, Berlioz, conocedor de la guitarra y de los pocos que la incluyó en algunas de sus obras orquestales, en su célebre tratado de instrumentación aludía a la debilidad del sonido como la causa más que probable por la que los compositores no escribían para este instrumento, al mismo tiempo que indicaba que no era imposible escribir para guitarra de forma que pudiera apreciarse su verdadero encanto.

Al margen de este asunto, lo cierto es que en el siglo XIX la guitarra quedó seducida por sus capacidades polifónicas, ensimismándose en un virtuosismo casi exclusivo para guitarristas. El punto más elevado de esta endogamia musical, fue la tendencia a traer la orquesta a la guitarra en lugar de llevar a la guitarra a la orquesta, con multitud de transcripciones de gran calidad de obras orquestales de compositores célebres. El propio Andrés Segovia se refería siempre a la gran riqueza de timbres orquestales que poseía la guitarra.

El siglo XX fue testigo del despertar de la guitarra de esta ensoñación. Fue en los años 20 donde se produjo un resurgimiento de la guitarra con una nueva orientación, cuyo objetivo principal era atraer a los compositores no guitarristas y así, ampliar el repertorio a uno de mayor calidad. Constituyó un antes y un después, un punto de partida de una nueva transformación, la que propició un poco después el salto de la guitarra al mundo concertante. Es este movimiento musical de transformación de la guitarra el que ha suscitado el interés del presente trabajo de investigación.

CAPÍTULO I

PRESENTACIÓN

1.1 BREVE REPASO HISTÓRICO

Existe documentación¹ que demuestra la existencia de la guitarra medieval a mediados del siglo XIII, con una forma de pera y fondo redondeado similar al laúd aunque más pequeña, provista igualmente de tres órdenes y que se tocaba también con plectro. A mediados del siglo XV cambia la forma de tocar haciéndose directamente con los dedos y prescindiendo por tanto del plectro.

A partir del siglo XVI y siguientes aparece una versión evolucionada, aunque la documentación sobre la evolución desde la guitarra medieval a esta nueva guitarra es confusa. Lo cierto es que esta guitarra evolucionada cambia la forma de pera por otra de ocho y con fondo plano. El número de órdenes pasa de tres a cuatro. Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* (1555) describe ampliamente las características de la guitarra de cuatro órdenes. Su idea fundamental es que la guitarra es una vihuela pequeña y que bastaría añadir cuerdas a la una y quitarle a la otra para transformarlas. La notación utilizada en las obras para esta guitarra es la misma cifra que se utilizaba para la vihuela, siendo el rasgueo la única técnica conocida para la generalidad de los guitarristas y la función del instrumento se limitaba al acompañamiento de canciones y danzas².

En el siglo XVI se publicaron hasta trece obras que contienen música de guitarra, siendo la más antigua de estas colecciones, la obra de Alonso Mudarra que lleva por título *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546). Aunque en su mayoría contiene obras para vihuela, incluye también seis piezas dedicadas a la guitarra de cuatro órdenes que constituyen la primera música para guitarra conservada³.

El auge y desarrollo de la guitarra se inicia durante el siglo XVII con el comienzo del Barroco. La guitarra barroca, según los modelos que se conocen, se caracteriza por la incorporación de un quinto orden, presentando una sonoridad más grave y un tamaño bastante más grande que la guitarra de cuatro. Se puede considerar un híbrido entre la vihuela de mano de seis órdenes y la guitarra de cuatro, instrumentos ambos a los que desbanca de la práctica musical de la época. De la vihuela tomaría la técnica del punteo y de la guitarra anterior conservaría el rasgueo. La invención del quinto orden se le atribuye al literato y músico Vicente Espinel (1550-1616). El quinto orden añadido se

¹ REY, Pepe. "Guitarra" en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, pp.90-92.

² ARRIAGA, Gerardo. "Guitarra" en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, p.92.

³ ARRIAGA, Gerardo. "La guitarra renacentista" en: *Catálogo de la exposición "La guitarra española"*, Madrid y Nueva York: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992, p.65.

consideró por tanto, un invento español, motivo por el cual franceses e italianos llamaban a esta nueva guitarra, guitarra española.

La guitarra en dicho periodo se consolida como instrumento habitual en los círculos musicales europeos, cuya función principal se limitaba al acompañamiento de canciones y danzas cortesanas. Fue especialmente la técnica del rasgueo la que impulsó el éxito de la guitarra pero también la que provocó el rechazo de la élite musical y, en consecuencia, quedó relegada de la música de cámara, desplazada por otros instrumentos como el clave, la viola o el violín.

Es en Italia y Francia, sobre todo en la primera, donde se desarrolla la mayor actividad guitarrística de este periodo y donde se formarán los más importantes intérpretes españoles como es el caso de Gaspar de Sanz, autor de *Instrucción de música sobre guitarra española* (Zaragoza 1674). Se trata del tratado más completo de la España de aquella época y en él se dan reglas precisas para tañer rasgueado, acompañamiento sobre la parte y estilo punteado. El mayor interés musical de la guitarra de cinco órdenes está en el repertorio punteado que se añade al repertorio de rasgueo y acompañamiento.

Durante el siglo XVIII se produce una decadencia artística de la guitarra superada por las nuevas formas musicales que prestaban mayor atención a otros instrumentos como el pianoforte, el violín o el chelo. La guitarra en España era un instrumento popular, el instrumento corporativo de los barberos aunque también gozaba de la afición de las clases altas que veían la guitarra como una de las vías de acercamiento al pueblo llano, a través del baile o el teatro⁴.

La necesidad de adaptación artística del instrumento propició cambios sustanciales en la fisionomía del instrumento: incorporación del sexto orden, bordones en los graves, cuerdas simples en lugar de dobles, trastes fijos, eliminación de rosetón y boca abierta, aumento del tamaño y varas de refuerzo en el interior para mejor distribución del sonido. En España se prefería las cuerdas dobles mientras que en Italia y Francia las cuerdas simples, el motivo de la supervivencia de las cuerdas dobles en España venía dado por la costumbre arraigada de interpretar de forma rasgueada ya que con las cuerdas dobles se conseguía un mayor sonido.

Gracias a estos cambios técnicos que hacían el instrumento más adaptado para la ejecución instrumental y el desarrollo artístico de las nuevas formas musicales, la guitarra comenzó a llamar la atención en los círculos musicales académicos en los que empezaba a concebirse ésta como instrumento clásico de concierto, equiparándola con otros instrumentos como el piano o el violín. La guitarra de esta forma abandona el terreno de la música rasgueada propia de ésta y entra en el terreno de los demás instrumentos. En este sentido, el varado interior determina la producción de un sonido que diferencia completamente el nivel de bajos, el relleno armónico y el nivel melódico, adaptando el instrumento a una música de textura clásica de tres voces característica de

⁴ ALEIXO, Ricardo: "La guitarra en Madrid (1750-1808). Con un catálogo de la música de ese periodo conservado en las bibliotecas madrileñas", Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2016

la guitarra clásica. Otro aspecto importante de esta época es el cambio que se produce en la notación musical, sustituyéndose la notación cifrada por la notación mensural (en clave de Sol).

Se empezaron a componer obras, con predominio de la técnica del punteado, para música vocal y para música de cámara, en la que formaba conjunto con otros instrumentos característicos de estas formaciones como el violín, el piano, la viola, el violonchelo y la flauta. Esta nueva concepción de la guitarra tuvo una amplia aceptación en Francia y Alemania, desde donde se extendió a otros países como Polonia, Rusia e incluso los Países Escandinavos.

Una de las aportaciones españolas en la formación de la guitarra moderna es la publicación de cuatro tratados de guitarra impresos todos en 1799: el de Antonio Abreu y Víctor Prieto, el de Juan Manuel García Rubio, el de Federico Moretti y el de Fernando Ferandiere⁵, este último gran defensor de la guitarra como instrumento de concierto, en cuyo tratado de música se incluyen un gran número de composiciones para solos, dúos, tríos y cuartetos con violines, violas y flautas⁶.

Fue a principios del siglo XIX y durante toda su primera mitad cuando la guitarra alcanza su primera edad dorada con la aparición de excelentes guitarristas en todo el mundo que elevaron la categoría musical de la guitarra al más alto nivel conocido hasta esa fecha, eliminando los prejuicios sobre su capacidad como instrumento de concierto. Desde las primeras décadas del siglo XIX la guitarra tendría un enorme éxito en los salones de las principales capitales artísticas de Europa como París, Viena, Londres o San Petesburgo, donde su estudio estaba muy extendido entre la nobleza y burguesía, realizándose frecuentes conciertos con la presencia de los más afamados guitarristas. Se trata de una gran generación de guitarristas compositores clásico-románticos entre los que cabe destacar a Giuliani, Carulli, Carcassi, Sor, Aguado y Huerta, seguida poco tiempo después por virtuosos ya románticos como Coste, Regondi, Ferranti, Mertz y Arcas, entre otros. Es en esta época en la que aparecen los primeros conciertos de guitarra y orquesta de cuerda, compuestos por los italianos Ferdinando Carulli (op.8, op.140, op.207, op.208 y op.219), Mauro Giuliani (op.30, op.36, op.70 y op.103) y Francesco Molino (op. 56)⁷.

Los guitarristas españoles Sor y Aguado contribuyeron significativamente en la historia del instrumento, estableciendo dos escuelas de guitarra bien diferenciadas, especialmente en lo que se refiere a la técnica de pulsación. La más importante contribución de estos guitarristas fue la consolidación definitiva de la guitarra como instrumento polifónico, con un repertorio casi exclusivo de obras para guitarra sin

⁵ VICENT LÓPEZ, Alfredo. *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca.1816: un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

⁶ incluso aparecen catalogados 6 conciertos de guitarra y orquesta que están desaparecidos hasta la fecha (ver *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca.1816): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*).

⁷ BONE, Philip James. *The Guitar and mandolin. Biographies of celebrated players and composers for these instruments*. London: Schott, 1914.

acompañamiento de instrumento alguno⁸. Sin embargo, ninguno de ellos abordó la forma concertante de guitarra y orquesta.

Aunque la guitarra alcanzó en la primera mitad del siglo XIX un gran éxito y reconocimiento en toda Europa, a mediados del siglo vuelve a sufrir un bache artístico eclipsada por la enorme popularidad entre la burguesía europea de los conciertos de piano y de la Ópera, quedando reducida su presencia a representaciones en salones privados y a su papel de acompañante de canciones populares.

En la segunda mitad del siglo XIX se introducen unos cambios en el instrumento que conformarán el diseño de la actual guitarra moderna con un considerable aumento del volumen del sonido gracias a un sistema de refuerzo de varas distribuidas en forma de abanico adosadas al interior de la tapa armónica, atribuido al guitarrero almeriense Antonio Torres (1817-1882), con el que se consigue una mejor proyección del sonido. Son guitarristas coetáneos con esta transformación de la guitarra: Arcas, Damas, Viñas y Bosch, entre otros, generación clave por sus aportaciones al instrumento. El propio Arcas posiblemente influyó en el proceso de creación de la guitarra de Torres⁹.

Con este nuevo diseño la guitarra estaría en disposición de iniciar su renacimiento como instrumento de concierto a principios del siglo XX, al estar más preparada para su actuación en grandes auditorios tras superar gran parte de sus limitaciones de volumen de sonido.

La principal referencia de la guitarra de finales del siglo XIX en España fue Francisco Tárrega (1852-1909), que amplió el repertorio de la guitarra con sus propias composiciones, piezas cortas de estilo romántico y de gran lirismo, junto con transcripciones de obras de compositores románticos, fundamentalmente de piano, constituyendo su producción toda una referencia dentro del repertorio guitarrístico. Alrededor de Tárrega se creó una escuela de guitarra asentada en Barcelona -ciudad en la que años atrás habían confluído las dos escuelas de guitarra de Aguado y Sor respectivamente-¹⁰, que generó en las primeras décadas del siglo XX una pléyade de excelentes guitarristas que marcarán para siempre la historia de la guitarra.

1.2 RESURGIMIENTO DE LA GUITARRA EN EL SIGLO XX

Entre los discípulos de Tárrega cabe destacar principalmente a Miguel Llobet, Emilio Pujol y Daniel Fortea. Miguel Llobet, extraordinario guitarrista y célebre por sus transcripciones a la guitarra de obras de compositores españoles. Fue además el primero en conseguir que un compositor sinfónico, Manuel de Falla, compusiera para guitarra su famoso *Homenaje a Debussy* (1920), considerado como el primer hito del resurgimiento

⁸ SÚAREZ-PAJARES, Javier. "Guitarra" en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, pp.98-104.

⁹ *Ibid*, pp.104-108

¹⁰ *Ibid*, pp.106-107

de la guitarra del siglo XX¹¹. Emilio Pujol, excelente guitarrista y compositor de numerosas obras para guitarra, incluidos dos conciertos para guitarra y orquesta basados en obras de Vivaldi, entre ellos el famoso Concierto en Re M¹², así como de transcripciones y arreglos de obras de guitarristas, laudistas y vihuelistas del renacimiento y barroco. Daniel Fortea cuyo papel principal fue en el campo de la pedagogía con discípulos importantes como Regino Sainz de la Maza.

Fruto de la labor de difusión de estos guitarristas es una gran generación de guitarristas españoles entre los que hay que destacar entre todos la figura indiscutible de Andrés Segovia, sin duda el guitarrista más importante del siglo XX. Además, la guitarra se convierte en un vehículo ideal para la transcripción de la música nacionalista protagonizada por Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916), y constituye un elemento de identidad cuyo sonido evoca la música popular fuente de inspiración de una gran generación de músicos españoles como Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949), este último contribuyó con un gran número de composiciones para guitarra.

De la mano de Andrés Segovia se produce una difusión internacional de la guitarra española, a través de numerosos recitales y giras por EEUU, Latinoamérica, Europa, Japón y Australia entre otros. Es el responsable de la incorporación de la guitarra en los principales conservatorios de todo el mundo y a él se debe la formación de un número importante de discípulos de talento repartidos por éste, como por ejemplo Abel Carlevaro, Alirio Díaz, Julian Bream, Oscar Ghiglia, John Williams, Christopher Parkening, Elliot Fisk y Michael Lorimer, fruto de sus continuos cursos en Siena, Santiago de Compostela, Berkeley, Carolina del Norte y Granada entre otros.

También cabe destacar la labor de Andrés Segovia en relación con la ampliación del repertorio de la guitarra, sacando a la guitarra del círculo compositor guitarrista en el que siempre se había estado moviendo hasta esa fecha. Para ello despertó el interés y animó a componer para guitarra a grandes compositores no guitarristas de la época, obteniendo un repertorio de calidad que le permitía igualarse en importancia con instrumentos como el violín, el piano y el violonchelo que gozaban ya de un gran reconocimiento y amplio repertorio concertante. A la labor de Andrés Segovia se unieron también otros excelentes guitarristas como Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol y Miguel Llobet.

Tampoco hay que olvidar el papel sumamente importante que jugó el crítico musical Adolfo Salazar, de gran influencia en el pensamiento musical de la época. A este respecto, resulta interesante el artículo de Leopoldo Neri de Caso titulado *La guitarra*

¹¹ SUAREZ-PAJARES, Javier. "Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27" en: *La guitarra en la historia, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, (coord. Eusebio Rioja) Colección Bordón, Córdoba: Ed. De la Posada, 1998, pp. 37-47.

¹² Concierto en Re M transcrito por E. Pujol a partir del Concierto de cámara de Vivaldi para laúd, dos violines y bajo. Concierto en Do transcrito por E. Pujol de un Trío de Vivaldi para laúd, violín y bajo. Ver: CARRILLO, Julián. "Música descongelada", Publicado en Mundoclásico.com (ISSN 1886-0605), 19/12/2002[fecha de consulta: 16-12-2015]

en el ideario musical de Adolfo Salazar (1915-1939)¹³, en el que se describe el ideario guitarrístico creado, apoyado y difundido fervientemente por Adolfo Salazar, basado en la noción de esencia del folclore nacional y la pureza de sonido guitarrístico como estandarte estético. Se define este ideario como el de la guitarra moderna, depositaria de las esencias nacionales, cuya referencia principal era el *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla, donde Salazar encontró la consolidación práctica a sus teorías. Su posicionamiento estético era el de la nueva música de vanguardia, la de la generación del 27, y animó a compositores e intérpretes a seguir esta corriente. Esta estética de la guitarra moderna de Adolfo Salazar coincidía en mayor medida con la estética de Regino Sainz de la Maza, que colaboró estrechamente con los compositores de la generación del 27.

De este nuevo resurgimiento de la guitarra de los años 20 del siglo pasado se nutre el repertorio de guitarra con obras de compositores españoles de la talla de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo y Ernesto Halffter, entre otros. Se trata de un fenómeno musical al que también se incorporan compositores extranjeros de la talla de Manuel Ponce, Heitor Villa-Lobos, Alexandre Tansman y Mario Castelnuovo Tedesco. En esa década se componen multitud de obras para guitarra que abarcan diferentes estéticas que se acercan en mayor o menor medida al carácter idiomático de la guitarra.

1.3 OBRAS CONCERTANTES PARA GUITARRA Y ORQUESTA DEL S. XX

Han de pasar casi dos décadas para que el nuevo repertorio para guitarra surgido a partir de los años 20, incorpore obras concertantes de guitarra, asignatura pendiente del instrumento.

El primer concierto de guitarra y orquesta del siglo XX del que se tiene noticia es el *Concierto* de Rafael Adame Gómez (1906-ca. 1960), guitarrista y compositor mejicano, que data de 1930 y que fue estrenado el 5 de febrero de 1933 en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de México con la Orquesta Sinfónica de México e interpretado por el propio autor¹⁴. La trascendencia de este concierto ha sido escasa, entre otras cosas por no suscitar el interés de los grandes intérpretes de esa época que promovieron y difundieron el repertorio guitarrístico a nivel internacional.

Fruto de la insistencia y tesón de Andrés Segovia por ampliar el repertorio guitarrístico, surge en 1939 el primer concierto de guitarra y orquesta de la historia compuesto por un compositor no guitarrista que abre un nuevo horizonte y una nueva perspectiva en lo que al instrumento se refiere. Se trata del *Concierto nº1* (op.99) de Castelnuovo

¹³ NERI DE CASO, Leopoldo. "La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar (1915-1939)" en: *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp.297-314.

¹⁴ ESCORZA, Juan José. "Adame Gómez, Rafael" en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Vol. 1, Madrid: SGAE, 2000, p.72

Tedesco, estrenado el 28 de Octubre de 1939 en Montevideo e interpretado por Andrés Segovia.

Hay que resaltar también la labor de otros excelentes guitarristas contemporáneos a Andrés Segovia y herederos de la escuela de Tárrega, como es el caso de Regino Saínz de la Maza, primer catedrático de guitarra del Real Conservatorio Superior de Madrid (1935), que mantenía una estrecha relación con los compositores del grupo de los ocho de Madrid a los que animó a componer obras para la guitarra. Contribuyó en gran medida a la ampliación del repertorio del instrumento, en especial con obras para guitarra y orquesta entre las que se encuentra el famoso *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (compuesto en la primavera de 1939), estrenado en Barcelona el 9 de Noviembre de 1940 e interpretado por el mismo. Dicho concierto significaría una revolución, un antes y un después en las obras concertantes de guitarra y orquesta.

A los dos conciertos mencionados anteriormente, se añade un tercero, el *Concierto del Sur* de Manuel Ponce que fue interpretado por Andrés Segovia en su estreno el 4 de Octubre de 1941 en Montevideo. Estos tres conciertos constituyen los pilares sobre los que se consolida una nueva era de producción de conciertos de guitarra y orquesta, que alcanza su máximo apogeo durante los años 50, consecuencia de una época dorada de la guitarra en lo que a su interpretación se refiere, en la que coinciden al mismo tiempo varias generaciones de excelentes guitarristas españoles y extranjeros que tienen como objetivo común enriquecer el repertorio musical de la guitarra con obras de compositores de talla internacional.

En los años cuarenta se componen además de los tres conciertos mencionados, otras cuatro obras más: *Concertino* de Guido Santórsola (1942), *Serenata para guitarra y orquesta en Re M* (1943) de Castelnuovo Tedesco, *Concertino* de Alexandre Tansman (1945) y *Concierto levantino* de Manuel Palau (1948). Las obras de los años 40 son fruto del empeño de los dos grandes guitarristas del momento: Andrés Segovia y Regino Saínz de la Maza.

En los años 50 se confirma una nueva figura de la interpretación guitarrística: Narciso Yepes. Adquiere una celebridad inmediata tras su magnífica interpretación del *Concierto de Aranjuez* en 1947 bajo las órdenes del director Ataúlfo Argenta. A partir de ahí, Narciso Yepes sería una referencia en la interpretación de obras concertantes para guitarra y orquesta, al que muchos compositores le dedicarían sus conciertos. En la misión de promover y ampliar el repertorio de la guitarra, se unen también los excelentes guitarristas Julian Bream, y Alirio Díaz.

El resultado de la labor de promoción de estos grandes intérpretes propicia la composición de unas quince obras concertantes para guitarra y orquesta más durante la década de los 50: *Concertino* de Hans Haug (1950), *Concierto para guitarra y orquesta* de Heitor Villa Lobos (1951), *Concertino para guitarra y orquesta en La m* de Salvador Bacarisse (1952), *Concierto de guitarra y orquesta n°2* de Castelnuovo Tedesco (1953), *Fantasía para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo (1954), *Concertino* de Denis Apivov (1954), *Homenaje a Falla* de Alexandre Tansman (1954), *Concierto de guitarra y*

orquesta de Pierre Wissmer (1954), *Serenata* de Malcom Arnold (1955), *Concierto para guitarra y orquesta* de Fernando Remacha (1956), *Concierto de guitarra y orquesta* de Antonio Lauro (1956), *Suite en estilo antiguo* de Javier Alfonso (1957), *Tres gráficos* de Maurice Ohana (1957), *Sonatina en versión guitarra y orquesta* de Moreno Torroba (1958) y *Concierto de guitarra y orquesta* de Malcom Arnold (1959).

En la década de los 60 se prolonga el movimiento musical aunque en menor intensidad que en la década precedente. Se componen nuevas obras concertantes de compositores “rezagados”, que habían jugado un papel esencial en el resurgimiento de la guitarra de los años 20, como es el caso de Moreno Torroba y Ernesto Halffter, y con algunas nuevas incorporaciones de compositores que se acercan al mundo concertante de la guitarra. También en esta época se inician las composiciones para dúos y cuartetos con orquesta dedicados a célebres intérpretes de este tipo de agrupaciones, como por ejemplo el dúo Alexandre Lagoya e Ida Presti o el cuarteto de los Romero.

Corresponde a la década de los 60 las siguientes obras: *Concierto de Castilla* (1960) y *Homenaje a la seguidilla* (1962), ambas de Moreno Torroba, *Musique du Cour* de Alexandre Tansman (1960), *Concierto de cámara* de Cesar Bresgen (1962), *Concierto de guitarra y orquesta* de Angel Martín Pompey (1963/1966), *Retratos* de Tapia Colman (1965), *Concierto de guitarra y orquesta n°1* de Leonardo Balada (1965) y *Concierto de guitarra y orquesta* de Ernesto Halffter (1969).

En las siguientes décadas continúa el interés por las obras concertantes de guitarra y orquesta creciendo el número de compositores que han dedicado parte de su creación a estas obras: Leo Brouwer, como figura destacada, seguido de otros compositores como Ivanov-Kramskoi, Lalo Schifrin, Armando Lavallo, André Pervin, Lennox Berkeley, Roney Bennet, Joan Guinjoan, Antonio Ruiz-Pipó, Tomás Marco, Antón García Abril, Raúl Ladrón de Guevara y Albert Harris, entre otros.

CAPÍTULO II

HIPÓTESIS, OBJETIVO Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

2.1 HIPÓTESIS Y OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN

La incorporación de la guitarra a la forma concertante supone una transformación del instrumento en la manera de interpretar y de componer para adaptarse al entorno orquestal. No sólo tiene que desenvolverse en un entorno sonoro cuyo volumen supone un reto al instrumento sino también enfrentarse a una mezcla de texturas y a una interferencia tímbrica debida a la variedad de instrumentos con los que forma la orquesta. Este último punto resulta igual de importante o más que el anterior ya que influye notablemente en la forma de tocar y en las texturas musicales a emplear en la guitarra.

La guitarra en solitario se mueve en un estado de confort, al tratarse de un instrumento polifónico bastante completo que goza de un gran número de recursos armónicos y tímbricos que la convierten en un instrumento atractivo a la escucha en ámbitos de espacio reducidos en los que es posible apreciar toda la sonoridad que envuelve al instrumento. El gran reto, que es precisamente el objeto del presente estudio, es su inmersión sonora en una masa musical heterogénea en la que se producen continuos diálogos y confrontaciones.

Dicha inmersión plantea un problema de equilibrio sonoro novedoso de la guitarra frente a la orquesta que saca a la guitarra de su área de confort, de su mundo sonoro intimista en el que tradicionalmente se habían movido los compositores guitarristas y al que habían llevado la sonoridad orquestal mediante transcripciones y arreglos. Este nuevo paso adelante valiente que lleva la guitarra a la forma concertante dado por un puñado de compositores, en su mayoría no guitarristas, obliga a revisar y renovar las técnicas de composición que hasta esa fecha eran válidas para las piezas de sólo de guitarra pero que en el mundo concertante no son suficientes para que la guitarra pueda brillar.

Esta transformación que comentábamos antes es el enunciado de partida de nuestra hipótesis. La cuestión que se plantea en este trabajo de investigación es determinar las claves de dicha transformación a través de la experiencia de los primeros conciertos de guitarra del siglo XX.

Nuestra hipótesis de trabajo se va a desarrollar precisamente en el escenario de los primeros conciertos de guitarra y orquesta del siglo XX, atendiendo al trabajo y relación mantenida entre sus actores principales: los compositores e intérpretes. El marco temporal de trabajo abarca el primer ciclo de obras concertantes para guitarra y orquesta

que comprende los años 40 y 50 del pasado siglo y que se caracteriza por la fuerte intervención de los intérpretes en el desarrollo de los acontecimientos, motivando a los compositores y promocionando y difundiendo las obras.

No hay que olvidar el papel importante de los intérpretes en esta aventura que conocedores de las posibilidades y limitaciones técnicas del instrumento, llevaron de la mano a los compositores, colaborando con ellos, para juntos despejar las dudas sobre la viabilidad de incorporar la guitarra al mundo concertante y así elevar el instrumento a las cotas que hasta ese momento le habían sido denegadas.

Para hacernos una idea del orden de magnitud de este movimiento musical, se han identificado y contabilizado (ver apartado de Presentación) durante las dos primeras décadas, al menos unos 22 Conciertos u obras concertantes de guitarra y orquesta, en los que están involucrados 17 compositores diferentes. Es decir, después de más de cien años sin tener conocimiento de una obra concertante para guitarra, surgen composiciones de este tipo a una media de concierto por año durante las dos primeras décadas en las que arranca dicho movimiento. A nuestro modo de ver, estamos ante un fenómeno musical en sí mismo.

En definitiva en este trabajo de investigación se plantea la posibilidad de descifrar las claves del comportamiento de la guitarra en este nuevo entorno. Que mejor fuente de análisis que las soluciones aportadas por los primeros compositores que se enfrentaron a este reto; compositores que no parten siempre de la misma estética pero que tienen en común la atracción por un elemento innovador y algo exótico, la guitarra, que representa la esencia de la música española y la unión de lo culto y lo popular.

Atendiendo a la particularidad del instrumento, del que sólo existen como referencias previas los conciertos de guitarra y orquesta de cuerdas de los compositores italianos de principios del siglo XIX y a la fuerte personalidad de éste, desarrollada durante siglos de existencia fundamentalmente en solitario, consideramos que una de las principales claves reside en el propio instrumento como fuente de inspiración compositiva. Es precisamente por ello por lo que la idea musical se crea en torno a la guitarra y es a partir de ella de donde surge la obra. En este sentido, también el acercamiento idiomático de la obra al lenguaje de la guitarra será un nuevo aspecto a descifrar.

Los rasgos compositivos de las obras concertantes constituyen el aspecto más importante y que nos proporcionará mayor información en nuestra tesis. Un aspecto también clave y no menos esencial, será la identificación de las soluciones orquestales adoptadas por los diferentes compositores en cada una de sus obras y de su eficacia en el balanceo sonoro final entre la guitarra y la orquesta.

Una cuestión fundamental que se presenta en nuestra hipótesis de trabajo y a la postre es nuestro objetivo, es cómo, una vez descifradas todas las claves, podemos verbalizar la mencionada transformación del instrumento. La respuesta es a través del estilo musical, entendido como el carácter propio que da a su obra un compositor y que se refleja en el conjunto de los rasgos identificativos presentes en la obra. En nuestro trabajo, dicho

estilo tendrá una componente puramente compositiva, cuyos rasgos quedan definidos en los aspectos melódico, armónico, rítmico y dinámico, y una segunda componente orquestal, cuyos rasgos quedan determinados por el modo en que se produce el balanceo sonoro de la guitarra frente a la orquesta y por el uso de recursos propios de dicho instrumento.

La puesta en común de los diferentes estilos de las obras nos indicará finalmente la contribución de la guitarra en los mismos y en consecuencia, los rasgos musicales que definen su transformación en la forma concertante.

2.2 ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El primer punto a abordar en nuestro trabajo será la adecuada selección de obras que nos van a servir como casos de estudio. Dicha selección deberá contener las obras más relevantes en dicho periodo, siendo suficiente el número de obras y en una proporción acorde con el grado de influencia de cada uno de los intérpretes considerados, de forma que muestre con la mayor claridad posible, la realidad musical objeto de nuestro estudio.

El primer paso es la selección de los intérpretes, promotores de los conciertos y líderes del movimiento musical. Atendiendo al peso que han tenido en la promoción y acercamiento de compositores, hemos seleccionado las 4 figuras que nos parecen más sobresalientes dentro del movimiento musical: Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Narciso Yepes y Julian Bream.

El siguiente paso es la selección de los conciertos atendiendo al compromiso de los intérpretes, de manera que se van a elegir aquellas obras en las que exista una más estrecha relación con el compositor y con la obra, es decir aquellos en los que el intérprete está presente en todo el proceso creación-interpretación de la obra.

Conforme a este criterio se han seleccionado nueve conciertos que se relacionan a continuación junto a los intérpretes promotores o/y dedicatarios. Se ha mantenido en la nomenclatura de los conciertos el título por el que se conocen en aquellos casos en que dispongan de él:

1. Conciertos alrededor del gran impulsor y primero de todos los intérpretes, Andrés Segovia: *Concierto nº1 en Re* de Castelnuovo Tedesco, *Concierto del sur* de Manuel Ponce, *Concierto de guitarra para pequeña orquesta* de Heitor Villa-Lobos y *Fantasía para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo
2. Conciertos auspiciados por uno de los intérpretes más importantes protagonista junto a Andrés Segovia del resurgimiento de la guitarra de los años 20, Regino Sainz de la Maza: *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo y *Concierto de guitarra y orquesta* de Fernando Remacha.
3. El gran regenerador de la guitarra de los años 50 y posteriores, Narciso Yepes, con el que los conciertos exploran nuevas estéticas musicales: *Concertino en La*

menor para guitarra y orquesta de Salvador Bacarisse y *Tres gráficos para guitarra y orquesta* de Maurice Ohana.

4. El representante de la nueva generación de intérpretes que lleva la guitarra española al mundo anglosajón en la segunda mitad del siglo XX, Julian Bream: *Concierto de guitarra y orquesta* de Malcom Arnold.

Se va a proceder a analizar cada uno de los conciertos en capítulos separados, aplicando un diseño metodológico original, desarrollado en el propio trabajo de investigación que nos permitirá determinar en cada caso el estilo musical deducido de los elementos musicales más significativos resultantes del análisis de la partitura. La metodología contempla también la escucha atenta de una selección de grabaciones de los conciertos que complementan el análisis anterior, especialmente en lo que se refiere al aspecto del sonido.

El orden seguido en el análisis de los conciertos tiene que ver con su guitarrista promotor, de manera que se inicia el análisis con los conciertos auspiciados por Andrés Segovia, seguidos por los de Regino Sainz de la Maza, después los de Narciso Yepes y por último, el de Julian Bream.

Una vez determinado los diferentes estilos se procederá a una puesta en común de los mismos, en un capítulo aparte, en la que se refleje la contribución de la guitarra en el conjunto de estilos y por ende, el valor diferencial que aporta la guitarra en la forma concertante en los primeros años en los que se produce.

La forma de participación de la guitarra en el estilo musical de las obras y su valor diferencial y contributivo en la música concertante, constituye a la postre nuestro objetivo final.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA Y FUENTES

3.1 CONSIDERACIONES PREVIAS

El musicólogo Jean Jacques Nattiez (30-12-1945) nacido en Amiens (Francia) y naturalizado canadiense, cuando se refiere a la complejidad del fenómeno musical, habla de un principio tripartito de la música¹⁵ en el que el hecho musical total está conformado por tres niveles: el nivel neutral o inmanente, que corresponde a la obra como texto o estructura; el nivel poiético, referido a los procesos de creación de la obra y el nivel estésico, ligado a la percepción de la realidad sonora a través de la ejecución de la obra por parte del intérprete y a la conducta perceptiva del receptor de la obra. No obstante, las fronteras entre los niveles poiético y estésico no son completamente rígidas en el momento en el que el intérprete no hace una ejecución neutra pura de la partitura sino que previamente en la mayoría de los casos hace un ejercicio poiético previo a la ejecución. Asimismo, en las intenciones del compositor muchas veces está presente la posible respuesta del receptor, incluso el mismo ha sido el primer receptor de su obra.

En el caso particular que nos ocupa la frontera entre lo poiético y lo estésico se vuelve aún algo más difusa, habida cuenta de la fuerte participación e influencia del intérprete en la creación de la obra. No hay más que observar cómo se han gestado la mayoría de los conciertos, tal y como se refleja en los antecedentes de cada capítulo previos al análisis de cada uno de ellos que confirman este punto. Mención especial merece Andrés Segovia cuya influencia en la creación de la obra es fuerte, especialmente en las cadencias de los conciertos.¹⁶

El discurso analítico elegido para nuestro trabajo es el *poiético inductivo*, es decir, aquél que nos permite verificar de forma razonada cómo la recurrencia de rasgos comunes o diferenciales observados en el nivel neutro son el resultado de un proceso creador, generados por las estrategias y las elecciones llevadas a cabo por el compositor. En otras palabras, la deducción del estilo musical de las obras se va a realizar partiendo de la partitura orquestal, en un claro ejercicio de análisis poiético.

El lenguaje analítico empleado es preferentemente el del discurso verbal, que utiliza como referencia la teoría de análisis de Jan LaRue, desarrollada en su libro *Análisis del estilo musical* publicado originariamente en 1970 y traducido posteriormente al español

¹⁵ NATTIEZ, Jean Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: C.Bourgois.1987.

¹⁶ OTERO, Corazón. *Manuel M. Ponce and the guitar*, Westport : The Bold Strummer, 1994

OTERO, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco : su vida y su obra para guitarra*, Mexico : Ediciones Musicales Yolotl, 1987

en 1989¹⁷. Dicha teoría trata de dar un sentido final al proceso de análisis de los elementos musicales objeto de observación. Tradicionalmente dichos elementos se observan como objetos de análisis separados e independientes mientras que LaRue los considera elementos contributivos cuya correlación nos permite evaluar el estilo musical de una obra.

El análisis musical se ve como un proceso a realizar en varias dimensiones, que nos lleva a entender el funcionamiento de la obra y a identificar las características que determinan el estilo de la misma. Como si de un engranaje mecánico se tratara, cada dimensión contribuye a entender parte del funcionamiento del mismo, separando las diferentes capas y desmenuzando las piezas en cada una de ellas hasta llegar al último gesto musical o motivo. De esta forma la observación musical se vuelve más completa y permite una mayor evaluación musical.

No obstante, la metodología empleada en nuestro trabajo no se queda únicamente en el discurso verbal sino que trata de sistematizar el análisis con una modelización del proceso al objeto de homogeneizar en la mayor medida posible la forma de obtener los datos a nivel neutro y, en consecuencia, el proceso de interpretación de los mismos. Por otro lado, en lo que se refiere a los aspectos novedosos que tienen que ver con el análisis del balanceo sonoro guitarra-orquesta y con la aproximación idiomática de las obras al instrumento, el lenguaje analítico se complementa con un cierto inventario de rasgos que permite establecer pequeñas comparativas gráficas entre las diferentes obras que ayudan a establecer tendencias en esos aspectos y a remarcar el estilo musical de las mismas.

Al tratarse de conciertos en torno a la guitarra en los que no existe una experiencia musical previa, el compositor tiende a utilizar una cierta narrativa musical cercana al instrumento en su composición para que de alguna forma se identifique con éste. Dicha narrativa puede ser una referencia más o menos abstracta y en gran parte influirá en los elementos musicales que la sustentan: la melodía, la armonía y el ritmo entre otros. Asimismo, la falta de referencias junto con la fuerte influencia de los intérpretes en la concepción de las obras, influirá en cierta medida en el compositor para que la obra responda a las expectativas del público destinatario preferente, conocedor del repertorio guitarrístico tradicional. Todo esto aunque de una manera tangencial también contribuirá en el estilo de la obra y merecerá también nuestra atención.

3.2 PROCESO METODOLÓGICO

El análisis se realizará a través de la observación de la partitura con ayuda de las grabaciones disponibles de cada concierto. Se seguirá un proceso que recorra de arriba abajo, primero con una visión general de la obra completa y posteriormente descendiendo por cada uno de los movimientos que la integran.

¹⁷ LARUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor, 1989

Se establece un modelo de análisis que se divide en dos fases diferenciadas: una primera fase que cubre el análisis musical propiamente dicho y una segunda fase que estudia los aspectos relativos a la orquestación y el uso de los recursos propios de la guitarra.

En la primera fase se identifica en primera instancia la intencionalidad musical del compositor, traducida en un discurso concreto que materializa la música compuesta. Asimismo, se determina la forma en la que participa cada movimiento en dicho discurso y la continuidad o coherencia del mismo a lo largo de ellos. Cada movimiento se configura en torno a una estructura dividida en un conjunto de bloques o partes que se modelan alrededor de los temas que constituyen la unidad principal del análisis. Los puentes musicales de unión entre temas, las cadencias y las codas finales constituyen los elementos secundarios que completan cada estructura. Sobre cada una de las unidades (temas, puentes musicales, cadencias y codas) que integran las partes en las que se subdivide la estructura, se analiza el tratamiento melódico, armónico, rítmico y dinámico (relativo al movimiento musical).

En la segunda fase se analizan los aspectos orquestales de la obra con el fin de estudiar el resultado sonoro en la confrontación de la guitarra con el resto de instrumentos. El análisis de las partituras, como dice Walter Piston¹⁸, nos mostrará las diferencias de estilo orquestal entre los distintos compositores.

Se tomarán como referencia para el análisis de orquestación las pautas indicadas en los principales tratados de instrumentación consultados (ver Bibliografía). Es de destacar al respecto *El estudio de orquestación* de Samuel Adler¹⁹ debido al tipo de enfoque práctico predominante en toda la obra, con multitud de casos de estudio en el que se analiza el balanceo sonoro en diferentes confrontaciones entre las secciones orquestales, justo el enfoque que queremos aplicar a nuestro estudio.

Adicionalmente, se determinará por un lado, el grado de dificultad con el que se mueve la guitarra en los diferentes pasajes musicales de la obra y por otro, los recursos musicales e instrumentales utilizados en cada uno de los casos.

Para ello, en primer lugar, se introduce un indicador que valorará el grado de riesgo que adopta el compositor en la obra. Dicho indicador se evaluará por cada movimiento y medirá la dificultad potencial para conseguir un equilibrio sonoro entre la guitarra y la orquesta. Se expresará en forma de porcentaje y será el cociente entre el número de compases con dificultad sonora y el número total de compases. El valor así obtenido nos determinará el grado de conservadurismo de la pieza. Se considerará pasajes musicales con poca o escasa dificultad aquellos en los que el fondo armónico o de acompañamiento sea muy plano, en especial cuando esté constituido por notas largas o ligadas o también por notas sincopadas y silencios largos.

Un aspecto también importante a tener en cuenta se refiere al registro sonoro de la guitarra y a su potencial enmascaramiento por el resto de instrumentos. Los

¹⁸ PISTON, Walter. Orquestación, Madrid: Real Musical, 1978, p.377

¹⁹ ADLER, Samuel. *Estudio de orquestación*, Barcelona: Idea Books S.A., 2006

instrumentos se agruparán según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia sonora será más probable cuando los instrumentos pertenezcan al mismo grupo. Con el fin de visualizar el posible grado de enmascaramiento sonoro entre instrumentos se utilizará un gráfico ordenado por octavas en el que aparecerán los instrumentos agrupados por afinidad de registro²⁰.

Además del registro habrá que considerar la textura y tímbrica del instrumento con el que interfiere aunque ya se puede adelantar que será mayor con los instrumentos más melódicos, maderas y metales, ya que en éstos va implícito un mayor movimiento de notas dentro del registro y por tanto de posibles interferencias. Las cuerdas sin embargo se usan con gran frecuencia como fondo armónico que acaba acostumbrando al oído y sobre el que es más fácil apreciar una melodía o un acorde superpuestos.

La disposición de los acordes en la guitarra, sin son cerrados o abiertos, proporciona un sonido más denso o más claro, influyendo en que la interferencia sea mayor o menor por lo que también será un aspecto a evaluar.

La dinámica es otro aspecto que también se examinará aunque en estos conciertos se ve alterada por la frecuente utilización de micrófonos que amplifican el sonido de la guitarra; es por tanto difícil valorar correctamente este aspecto, especialmente si se trabaja con grabaciones sonoras como fuente de trabajo. A pesar de ello entendemos que resulta interesante de cara a establecer estilos analizar la forma en la que el compositor ha tratado este aspecto, muy importante por otra parte en ausencia de amplificación.

Los recursos propios de la guitarra constituyen otro aspecto no menos importante. Se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra ya que este dato en cierta medida ofrece una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento. Es por tanto un aspecto interesante ya que presenta una singularidad compositiva de los conciertos de guitarra que le diferencia de otras obras concertantes para otros instrumentos y que contribuye a determinar el perfil del estilo de composición.

Se ha hecho una selección de un conjunto de recursos que a nuestro juicio caracterizan el lenguaje de la guitarra. Somos conscientes de que se trata de una selección subjetiva y que podrían haber sido otros los recursos seleccionados pero sea cual fuera la selección, la metodología no queda invalidada por ello, aunque evidentemente los resultados de su aplicación serían otros. Se han seleccionado 14 cuya relación se indica a continuación: trémolo, *pizzicatos*, escalas rápidas, rasgueos, acordes densos (con un mínimo de 5 notas), presencia de bordones (aparición de bordones fuera de los acordes), arpeggios (con o sin cuerdas al aire), armónicos, secuencias encadenadas (terceras, sextas, quintas

²⁰ Para este propósito se adoptan los rangos establecidos para los registros de los instrumentos en el tratado de Samuel Adler. El índice acústico utilizado para la numeración de las octavas será el índice acústico internacional.

o cuartas), arrastres, toque en el puente, percusión sobre la tapa o las cuerdas, adornos (grupetos, incluidos mordentes de 1 nota y trinos) y ligados.

Para cada uno de estos recursos se examina su porcentaje de uso calculado como el cociente entre el número de compases en los que aparece al menos una vez y el número total de compases en los que participa la guitarra. Dicho cálculo se realizará por cada movimiento. También se reflejará el número de recursos empleados en cada movimiento.

A efectos comparativos entre los diferentes conciertos se establecerá un indicador medio de uso de cada recurso, de forma que podamos determinar la posición de dicho uso en cada concierto en relación con los demás. El valor de dicho índice será la media aritmética de los diferentes índices de todos los conciertos analizados en esta tesis. También se reflejará a efectos comparativos el valor medio de utilización de recursos en el conjunto de conciertos.

La metodología se va a aplicar concierto a concierto, determinando el estilo que define a cada uno de ellos a través de la evaluación de todos los elementos musicales contemplados en el proceso.

Asimismo, cada evaluación irá precedida de unos antecedentes que complementarán nuestro análisis, situando el concierto en el contexto musical de la época y abarcando aspectos tan importantes como la génesis del concierto, la relación existente entre el intérprete dedicatario de la obra y el compositor, la influencia del primero en la estética de la obra y en la instrumentación de la guitarra y por último, la experiencia compositiva previa del compositor relacionada con la guitarra.

3.3 FUENTES

Como fuentes primarias principales se han utilizado las partituras orquestales completas de todos los conciertos que se adjuntan en el Anexo.

Asimismo se han utilizado como fuentes primarias las grabaciones de los conciertos. Aunque se han utilizado en el estudio una gran variedad de versiones de los mismos, se ha realizado una selección personal de éstas como parte de la documentación de la tesis en la que se incluye una versión por concierto y en la que está presente una amplia representación de intérpretes.

Dicha selección se ha editado en formato vídeo de manera que mientras se escucha la grabación se puede ir siguiendo ésta en la correspondiente partitura. De esta manera se facilita el seguimiento del audio con la visión simultánea de la partitura y se permite acceder a los pasajes musicales de la partitura que se desee

También se han utilizado como fuentes primarias, entrevistas a compositores e intérpretes, así como escritos de éstos.

Para abordar este trabajo se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica de fuentes secundarias sobre la vida y obra de los compositores e intérpretes ligados a los diferentes conciertos. Dentro de las fuentes secundarias se han considerado también publicaciones y artículos que tratan las obras.

Lo ideal hubiera sido complementar el procedimiento anterior con la escucha activa en directo de los conciertos como fuente primaria. Desgraciadamente lo anterior sólo es posible en un pequeño porcentaje de las obras analizadas ya que se trata de conciertos que se programan escasamente o casi nunca en los Auditorios, a excepción del *Concierto de Aranjuez* que suele programarse con bastante asiduidad, en detrimento del resto. Este desequilibrio también se traslada incluso a las grabaciones disponibles de los conciertos, siendo en esta ocasión el concierto más perjudicado el de Fernando Remacha del que sólo ha sido posible disponer de una grabación obtenida a nivel particular y con bastantes deficiencias de sonido²¹.

²¹ Cassette obtenida a través de Alfredo Vicent que a su vez le fue cedida por Angel Oliver.

CAPÍTULO IV

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio se focaliza en el fenómeno musical del inicio de la música concertante de guitarra en el siglo XX y de sus protagonistas, compositores e intérpretes. Hasta ahora la literatura musical no ha considerado este fenómeno en su conjunto sino de una manera parcial, bien enfocado en los compositores que intervienen en el mismo de una manera aislada o asociados a otros movimientos musicales, o a lo sumo, profundizando en la relación de éstos con alguno de los intérpretes en un determinado repertorio musical para guitarra.

Desde nuestro punto de vista, la existencia de un número de conciertos considerable, tal y como consta en la presentación del presente estudio, surgidos en un breve espacio de tiempo, sin una referencia anterior y en el que están involucrados los mejores intérpretes del instrumento del siglo XX, y un gran número de compositores de talla internacional, nos parece suficiente motivo para considerar válida la afirmación de que estamos ante un fenómeno o movimiento musical. Dicho movimiento musical está claramente liderado por los intérpretes, verdaderos promotores de los conciertos. Por este motivo desde este trabajo animamos a abrir una línea de investigación que profundice en este tema

En relación con la vida y obra de los compositores e intérpretes de los conciertos de guitarra analizados, existe información suficiente en la literatura musical para lograr una aproximación que nos sitúe en el contexto previo que introduzca nuestro trabajo de investigación. En el apartado de antecedentes de cada uno de los capítulos en los que se analiza cada concierto por separado, se efectúa un breve estado de la cuestión en el que se repasa ligeramente la biografía de compositores e intérpretes y la relación entre ellos, aunque centrando fundamentalmente la cuestión en la gestación del concierto y en la experiencia previa del compositor en la composición de obras para guitarra que son los aspectos más relevantes para nuestro propósito.

En lo que se refiere al análisis musical existente previo de las obras objeto de nuestra investigación, observamos una escasez de estudios, al margen de publicaciones, artículos o descripciones de programas o de grabaciones en CD/DVD en el que se dan ciertas pinceladas estilísticas o de detalles musicales. En general, existe un vacío importante en el análisis musical de obras para guitarra que se vuelve aún mayor cuando se trata de conciertos para este instrumento. Esto mismo es aplicable incluso al icono de los conciertos, el *Concierto de Aranjuez*, cuya escasez contrasta claramente con el interés que suscita, a tenor del gran número de grabaciones y conciertos programados. Curiosamente en este punto llama la atención que del concierto de Fernando Remacha del que apenas es posible encontrar una grabación y del que menos es posible contar con una representación en vivo, exista un análisis musical con un cierto nivel de detalle

por encima del resto²². En los antecedentes a los capítulos de análisis de las obras, se resumen las apreciaciones musicales referidas a cada obra a modo de estado de la cuestión.

En cuanto a la determinación del estilo musical a partir del análisis de la partitura no hemos encontrado estudios publicados sobre obras concretas, los únicos casos de estudio que nos han ayudado en nuestro trabajo los hemos encontrado en conferencias o seminarios de musicología²³. En este sentido nuestro trabajo es pionero en este ámbito de investigación.

En lo que se refiere al aspecto de análisis de orquestación, existen números casos de estudio, analizados en los tratados de orquestación principales. No obstante, en dichos tratados se menciona únicamente la guitarra en el apartado de instrumentación, en el que se describen las particularidades y recursos de cada instrumento, y no en los casos de estudio de la parte de análisis de orquestación, por tratarse de un instrumento que no forma parte habitualmente de las orquestas. Esto ocurre también en el tratado de Berlioz, teniendo en cuenta que Berlioz tocaba la guitarra y que la incluyó en varias de sus obras²⁴.

Son interesantes los comentarios que Berlioz incluye en el apartado dedicado a la guitarra, en donde indica que los compositores no la emplean en los conciertos a causa de su débil sonoridad, al mismo tiempo que señala que su carácter melancólico y soñador debería ser puesto más en evidencia, dado que su encanto es real y no es imposible escribir de manera que pueda ser percibida. Es también destacable el comentario negativo sobre los grupos formados por guitarras: “la guitarra al contrario que la mayor parte de los instrumentos pierde cuando se usa colectivamente. El sonido de doce guitarras tocando al unísono es casi ridículo”²⁵.

El análisis del estilo orquestal llevado a cabo en el presente trabajo, en el que se estudia la problemática del equilibrio sonoro entre la guitarra y la orquesta en cada uno de los conciertos de guitarra contemplados, resulta un aspecto novedoso y supone una aportación musicológica relevante.

Otra contribución original de este trabajo es considerar como parte del estilo la aproximación idiomática de la obra; es decir, en qué medida el compositor tiene en cuenta los recursos instrumentales característicos de la guitarra, al objeto de dar un mayor sentido a la forma concertante en la que la guitarra es protagonista y que supone por ello un valor añadido con respecto a si el concierto se hubiera compuesto para otro

²² VIERGE, Marcos Andrés: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid: ICCMU, 1998, pp.195-202

²³ IX Congreso Nacional de Musicología. “Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques”. U.A.M, 16-19-2016.

Nommick, Yvan . “El análisis musical como herramienta de Tesis doctoral”. Seminario impartido en U.C.M, 23-2-2018.

²⁴ BERLIOZ, Hector. *Gran traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Ed. Peter Bloom, 2003, p.125, nota 1.

²⁵ *Ibid*, p.132 (traducción del texto propia).

instrumento. Este objetivo nos obliga a caracterizar de alguna forma el lenguaje propio de la guitarra, ejercicio que resulta también novedoso hasta la fecha.

CAPÍTULO V

CONCIERTO N°1 EN RE PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

5.1. ANTECEDENTES

Mario Castelnuovo-Tedesco (Florencia, 3 de abril de 1895, Los Angeles, 17 de marzo de 1968), compositor italiano alumno de Pizzetti (1880-1968), promotor junto a Casella (1883-1947) de la Sociedad Italiana de Música Moderna. Fue un compositor muy prolífico con más de dos centenares de obras que incluyen óperas, ballets, oratorios, música incidental y cinematográfica, para orquesta, conciertos, obras corales, música de cámara y música para piano.

Su ascendencia judía le obligó a emigrar a Estados Unidos en 1939, donde vivió hasta su muerte en 1968, adquiriendo la nacionalidad americana en 1946. Trabajó durante sus primeros años en Estados Unidos en la industria cinematográfica, componiendo música los primeros tres años para la M.G.M, a las que luego se añadirían otras compañías cinematográficas como Columbia, Universal y 20th Century Fox. Aunque siempre quedó agradecido a la industria cinematográfica procuró separar la música que componía para ella del resto de su obra ya que realmente siempre se sintió insatisfecho de su trabajo cinematográfico²⁶.

La relación del compositor con la guitarra fue consecuencia del encuentro casual que tuvo con Andrés Segovia en el Festival Internacional de Venecia de 1932. Andrés Segovia (Linares 21-2-1893, Madrid 2-6-1987) figura principal del resurgimiento de la guitarra en los años 20, en su afán por ampliar el repertorio para la guitarra, no perdía ocasión de animar a los compositores que le resultaban interesantes a componer para la guitarra.

El Festival Internacional de Venecia era punto de encuentro de figuras de la música en ese momento y Mario Castelnuovo-Tedesco estrenaba su *Quinteto para piano y cuerda* op.69. En ese mismo festival, Andrés Segovia acompañaba a Manuel de Falla que estaba allí para presenciar el estreno de su *Retablo de Maese Pedro*. Durante el festival se encontraron varias veces con Castelnuovo y asistieron al estreno de su quinteto que él mismo interpretó al piano. El último día del festival la casualidad quiso que Andrés Segovia coincidiera en el Ferry que iba de Venecia a Lido con su mujer Clara a quién pidió que intercediera para que escribiera alguna obra de guitarra para él. A su regreso a Usigliano, Castelnuovo-Tedesco escribió una carta a Andrés Segovia en la que le

²⁶ OTERO, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco : su vida y su obra para guitarra*, Mexico : Ediciones Musicales Yolotl, 1987, p. 83

indicaba que sería un placer componer para él pero que desconocía el instrumento y que no tenía la más remota idea de cómo componer para la guitarra. Andrés Segovia en contestación le mandó dos piezas para guitarra como modelos: *Variaciones sobre un tema de Mozart* de Fernando Sor y *Las Variaciones sobre la folía de España* de Manuel Ponce²⁷.

Basándose en esos modelos Castelnuovo compuso su primera obra para guitarra *Variazioni attraverso i secoli* op. 71 (1932) a la que siguieron la *Sonata* op.77 (*Omaggio a Boccherini*) (1935), *Capriccio diabolico* op.85 (1935), *Tarantella, Aranci in fiore* op.87 (1936) y *Variations plaisantes sur air populaire* op.95 (1937)²⁸.

Después de esta última obra, por aquella época, Andrés Segovia le solicitó al compositor un Concierto para guitarra y orquesta, algo que le dejó perplejo a éste²⁹. Posteriormente, en las navidades de 1938, Andrés Segovia fue a visitar a Castelnuovo a Florencia. El compositor pasaba por un mal momento por la preocupación que tenía acerca de los acontecimientos que estaban ocurriendo en Europa en ese momento. Andrés Segovia alabó su talento musical y le animó a marchar a Estado Unidos donde le auguró un futuro prometedor. Castelnuovo en muestra de agradecimiento se decidió a componer el concierto que Segovia le había pedido con tanto interés. El compositor escribió de un tirón el primer tiempo que revisaron juntos antes de la vuelta de Segovia a Uruguay que era donde residía en ese momento. En enero de 1939 terminó los otros dos movimientos y se los envió a Segovia³⁰.

El concierto de guitarra se estrenó el 28 de Noviembre de 1939 en el Auditorio SODRE en Montevideo (Uruguay) interpretado a la guitarra por el propio Andrés Segovia con la orquesta titular bajo la dirección de Lamberto Baldi. Segovia lo interpretó muchas veces más en las siguientes décadas y grabó el concierto en julio de 1949 con la New London Orchestra y dirigida por Alec Sherman, publicada por Columbia en 1951.

Para Corazón Otero el concierto presenta “un primer movimiento de carácter neoclásico, simple y agradecido, casi *boccheriniano*, un segundo movimiento dulce, cantable, una especie de tierno adiós al campo toscano que Castelnuovo estaba por dejar y un tercero, típicamente ibérico. La guitarra ocupa una parte en primer plano con largas cadencias en cada tiempo y zonas en las que la orquesta interviene con la máxima discreción”. Según Corazón Otero, Castelnuovo buscaba que la orquesta apareciera pero no pesara, lo que a su juicio explica el limitado número de instrumentos³¹. Esta limitación viene a ser en realidad una característica común a los conciertos de guitarra y orquesta.

²⁷ OTERO, Corazón. *Op.cit.*, pp.48-49

²⁸ WESTBY, James. “Castelnuovo-Tedesco, Mario” en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid: SGAE, 2000, pp.256-258.

²⁹ OTERO, Corazón. *Op.cit.*, p.59

³⁰ *Ibid.*, pp.66-67

³¹ *Ibid.*, p. 67

Para Graham Wade se trata de un “obra refrescante, popular desde entonces al menos en número de grabaciones. El vocabulario de los tres movimientos es tradicional, sin embargo intente un balance entre la guitarra y la orquesta innovador e imaginativo. Son de particular interés las expresivas cadencias hechas a medida de Andrés Segovia para impresionar a la audiencia con su innato lirismo guitarrístico”. Según Graham Wade el comienzo del concierto es la mejor parte de la obra, el resto es muy liviano y fácil de escuchar³².

A este concierto le seguiría un segundo concierto para guitarra y orquesta Op.160 compuesto en 1953 que nunca llegó a interpretar Segovia a pesar de haber sido compuesto a petición suya. Este hecho supuso una decepción para el compositor máxime las esperanzas que Segovia daba al compositor en sus cartas. Finalmente el concierto sería estrenado por un alumno suyo que profesaba gran admiración por el compositor, el guitarrista americano Christopher Parkening, en Enero de 1966 en Los Angeles con la California Chamber Symphony dirigida por Henry Temianka.³³

5.2. ANALISIS MUSICAL

5.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El *Concierto nº1 en Re para guitarra y orquesta* (op.99) se estructura en tres movimientos: I. *Allegretto*, II. *Andantino alla romanza* y III. *Rítmico e Cavalleresco*.

El concierto tiene la particularidad de que da indicaciones de la ubicación de los diferentes instrumentos de la orquesta al comienzo de la partitura.

En el concierto se aprecia un discurso musical con estructura de sonata clásica, con el primer tiempo en forma de sonata y el tercer movimiento de estructura algo más libre. El primer tiempo podría verse como una sonata clásica de guitarra a la que se ha añadido una orquestación y donde se provisiona a la guitarra de ciertos recursos armónicos y del instrumento, tales como rasgueos y potentes acordes, al objeto de aumentar la sonoridad.

En lo que se refiere a la armonía se puede considerar una pieza tonal en el sentido clásico aunque con numerosas flexiones tonales y modales, que en muchas ocasiones quedan sin confirmar por lo que siempre permanece una cierta ambigüedad tonal. Debido a esto último es frecuente la aparición de notas pedales de tónica o dominante que sirven de referencia para situarnos en la tonalidad.

³² WADE, Graham. “La relevancia de Mario Castelnuovo-Tedesco”, Publicado en www.egta.co.uk, 1995[fecha de consulta: 10-2-2017].

³³ *Ibid.*, p.142

Las melodías que se presentan y se desarrollan posteriormente en cada movimiento tienen siempre un gran parentesco entre sí lo que permite al compositor crear pasajes musicales en los que se combinan planos melódicos independientes que se funden entre sí de una manera muy natural, creando a la vez una atmósfera musical muy densa e interesante.

La cadencia característica de los conciertos para solista pensada para el lucimiento del instrumento principal, en nuestro caso la guitarra, aparece en los tres movimientos, lo que da idea de la gran influencia del intérprete en la gestación del concierto. Además, se puede observar como la longitud de ésta aumenta conforme avanzan los movimientos. También resulta significativa su ubicación, en torno a la mitad de cada movimiento, a excepción del primero en la que se sitúa próxima al final.

Además de la propia cadencia, los solos de guitarra abundan en momentos musicales previos a los cambios de tema, a cambios de sección o a la cadencia final. Es habitual el empleo de gestos musicales, tanto en la guitarra como en la orquesta, que llegan a alcanzar varios compases de duración y que se utilizan como elementos comunes o comodines en los cambios de tema y cambios de sección

5.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

Como ya se indicaba en las consideraciones generales, el primer tiempo tiene una estructura de tiempo de sonata, organizada en tres secciones: exposición (compases 1 a 145), desarrollo (compases 146 a 234) y reexposición (235 a 321), a la que se añade una coda final (322 a 333). En la figura 5.1 se refleja una sinopsis de la estructura.

En la exposición, como es habitual en estos casos, se presentan los dos temas contrastantes que integran este movimiento. Asimismo, se presentan los gestos musicales que constituyen los puentes entre temas que serán empleados posteriormente en la sección de desarrollo. En esta última sección, a partir de los gestos musicales de la exposición, especialmente los que constituyen los puentes musicales, se crean pasajes de gran movimiento y variedad de texturas que se integran en planos diferenciados dentro del fondo armónico; todo ello aderezado con escalas rápidas interpretadas en la guitarra de perfil ascendente-descendente. Los temas de la exposición aparecen brevemente y sin ningún desarrollo salvo el que se refiere a su traslado armónico.

La reexposición de ambos temas se realiza con ciertos cambios armónicos. La cadencia con la que concluye la reexposición desarrolla los gestos musicales de los puentes y de los temas. El movimiento finaliza con una cadencia plagal en Re M.

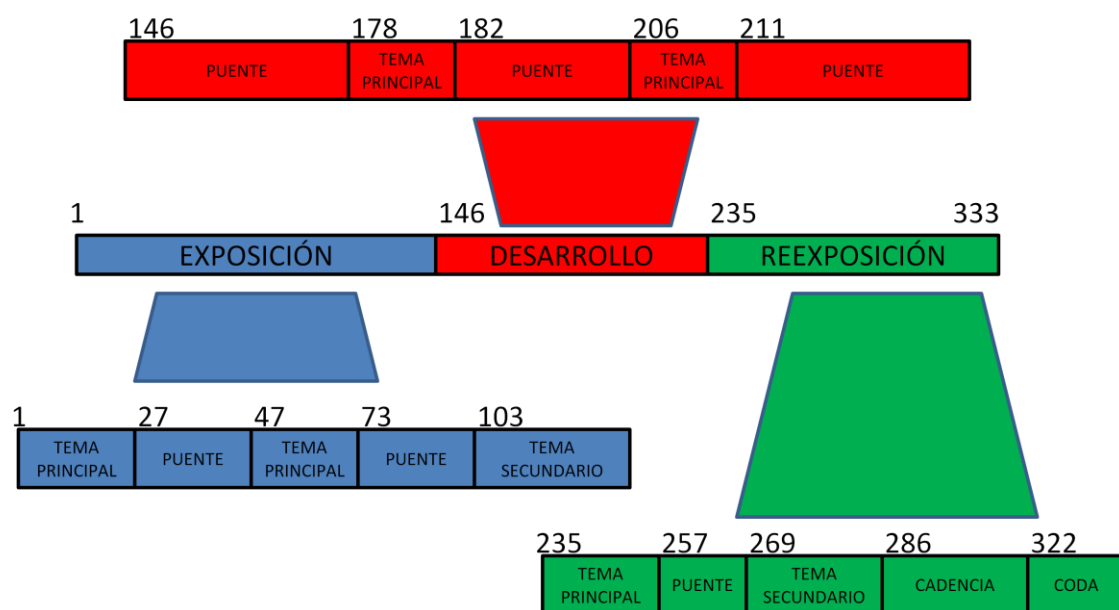


Figura 5.1 Estructura primer movimiento

5.2.2.1. TEMAS

Lo primero que hay que destacar en relación a los temas es que su interpretación a cargo de la guitarra siempre se realiza con escasa orquestación, a lo sumo superpuestos a un fondo armónico plano. El motivo puede ser evitar el posible enmascaramiento de los temas en la escucha y así poder apreciar de una manera clara la armonización de éstos, dejando la confrontación entre la guitarra y la orquesta para otros pasajes musicales basados en repetición de gestos o patrones mucho más resistentes a la interferencia.

El primer tema o tema principal está dotado de cierto ritmo y movimiento. Se trata de una melodía acompañada que se inicia en tiempo de anacrusa y cuyos acordes se producen en tiempo fuerte de compás. Está organizado en dos frases de cuatro compases cada una. La guitarra interpreta tanto la melodía como los propios acordes, estos últimos abiertos y de amplio registro. En la figura 5.2 se refleja el tema interpretado por la guitarra.

El tema principal se presenta inicialmente en la sección de Exposición a cargo de la orquesta (compases 1 a 8) y se repite por segunda vez con la segunda frase interrumpida y extendiéndose con la repetición de semifrases (compases 9 a 26). La guitarra lo interpreta también de la misma manera en dos ocasiones desde el compás 47 al compás 72.

Figura 5.2 Tema principal, cc.47-55

Armónicamente se desarrolla en la tonalidad principal, flexionando en la cadencia final a la dominante. Cuando se repite el tema se incrementa el ritmo armónico incorporando una flexión intermedia a Fa M. Este mismo esquema se mantiene en la primera interpretación del tema a cargo de la orquesta y en la posterior de la guitarra

En la sección de desarrollo el tema vuelve a ser interpretado pero esta vez sólo por la guitarra y sin ningún desarrollo significativo salvo que las dos frases del tema se interpretan de forma separada, conectadas a través de un puente musical y que la tonalidad de éste se traslada a la dominante La M (compases 178 a 181 y 206 a 210).

Se vuelve a interpretar en la Reexposición, primero a cargo de la orquesta en la tonalidad principal en los compases 235 a 242 y posteriormente por la guitarra compases (242 a 256) en la tonalidad del relativo Fa M, aunque flexiona en la cadencia final a la dominante de la tonalidad principal (La M).

El tema secundario está formado por una secuencia de acordes de rítmica mucho más constante (a ritmo de negra). Sin embargo, desde el punto de vista armónico, es bastante inestable con continuas flexiones que no quedan del todo confirmadas y en este sentido se puede considerar tonalmente ambiguo. En cierta forma dicha inestabilidad compensa la monotonía rítmica.

Está organizado en dos frases de cuatro y once compases respectivamente. La segunda frase a su vez se divide en dos semifrases de cuatro y siete compases respectivamente con diferente gesto cadencial. La primera frase se inicia con un gesto de salto de intervalo de cuarta (en tiempo de anacrusa también) y la segunda frase se finaliza con gesto cadencial de escala descendente de tresillos (de tres compases de duración),

ambos gestos muy característicos y que serán ampliamente usados a lo largo del movimiento.

La exposición inicial del tema secundario corre a cargo de la guitarra que interpreta únicamente la primera frase (compases 103 a 107). Se puede situar tonalmente dicha frase en sol m. Le sigue la orquesta interpretando el tema por completo (compases 108 a 122) trasladando la primera frase una sexta menor a Mib m. La segunda frase podría situarse en Mim. La semicadencia final de tresillos descendentes se inicia en el acorde de SibM, a distancia de tritono del acorde de tónica, a partir del cual se desarrolla una escala de tresillos que finaliza en la tónica mi. La nota final mi se armoniza con el acorde de Mi M 7^a con el que se cierra la semicadencia, adaptando el acorde a la tonalidad en la que se va a producir la nueva entrada del tema (La m) (figura 5.3).

Esta estructura armónica se mantiene en las sucesivas repeticiones del tema. Como se puede observar, el ritmo armónico es alto y se mueve entre saltos de tritono y quintas: Mibm-SiM/Mim-SibM-MiM. Asimismo se observa un desplazamiento tonal de segunda menor ascendente desde Mib m (1^a frase) a Mi m (2^a frase).

Figura 5.3 Exposición tema secundario, cc.103-122

La guitarra interpreta por segunda vez el tema secundario en los compases 122 a 145. En esta ocasión la guitarra interpreta dos veces la segunda frase; en la primera de ellas se interrumpe la segunda semifrase, repitiéndose varias veces sin completarse (ver figura 5.4). Desde el punto de vista armónico comienza la primera frase en La m y se mantiene en dicha tonalidad la primera vez que se interpreta la segunda frase, cambiando en la primera repetición de la segunda semifrase a Mibm. La repetición de la segunda frase sigue el mismo esquema armónico que en la primera interpretación de la orquesta, es decir en Mi m y con los saltos de tritono y quintas, así como el desplazamiento tonal de segunda menor ascendente de Mib m a Mi m.

Figura 5.4 Repetición tema secundario en guitarra, cc.122-145

En la sección de desarrollo no aparece el tema secundario, únicamente algunos de sus gestos musicales: el gesto inicial de salto de 4ª y el gesto cadencial de escala de tresillos. En este último caso el gesto cadencial se hace en dos tramos: el primero interpretado por la guitarra y el segundo por el violonchelo (ver figura 5.5). El primer tramo de la escala de tresillos arranca en el acorde de RebM y finaliza en Do M. El segundo tramo continúa precisamente en la tónica do y mediante la escala de tresillos en La b M alcanza en la semicadencia el acorde La M 7ª. La prolongación del descenso cadencial tiene un efecto importante en la escucha ya que se percibe como un aviso de

cambio de sección, como así ocurre. Considerando la escala de tresillos completa, se observa de nuevo el salto de tritono, en esta ocasión, RebM-LaM.

Figura 5.5 Gesto cadencial del tema secundario, cc.226-233

En la reexposición vuelve a aparecer el tema secundario en los compases 269 a 285. Se inicia la primera frase en la guitarra y se repite en la orquesta igual que se hacía en la exposición. Sin embargo, en este caso la orquesta no llega a completar la segunda frase que sí lo hace la guitarra a continuación, con repetición de la segunda semifrase incluida. Desde el punto de vista armónico el tema se traslada una quinta ascendente, comenzando en rem en lugar de solm. La orquesta inicia por tanto el tema en el relativo Sibm que flexiona al final a ReM. La guitarra por su parte vuelve a Rem con el II grado descendido.

Por último, en la cadencia aparecen los gestos de inicio del tema secundario y la escala de tresillos cadencial. En esta ocasión dicha la escala no proporciona un salto de tritono sino de tercera menor.

En consecuencia, el primer movimiento presenta dos temas contrastantes, en donde el tema principal es una melodía armonizada mientras que el tema secundario está constituido por una secuencia de acordes. El primero mucho más estable tonalmente situado en torno a la tonalidad principal mientras que el tema secundario tiene un mayor ritmo armónico con saltos de acordes a distancia de tritono y con un desplazamiento característico entre tonalidades de segunda menor.

5.2.2.2. PUENTES MUSICALES

Los puentes musicales se construyen a partir de una selección de gestos, que han sido expuestos de forma independiente o forman parte de los temas. Dichos puentes proporcionan un mayor movimiento y ritmo al concierto a la vez que permiten crear pasajes orquestales variados en los que el compositor puede manifestar sus habilidades compositivas más allá de la repetición y traslado armónico de los temas. Además como indicábamos en el apartado anterior son más resistentes a la confrontación orquestal al contar con la adaptación del oyente a los esquemas repetitivos o interiorizados.

Entre los gestos independientes de los temas tenemos los siguientes:

-Secuencia de cuartas encadenadas ascendente. Dicho gesto constituye un elemento fundamental de la introducción y cierre del tema principal interpretado a cargo de la guitarra (compases 27 a 28, 31 a 32, 73 a 75 y 77 a 80) (ver figura 5.6). El mismo gesto reaparece en la sección de desarrollo y en la cadencia, mucho más extenso y con un perfil ondulante que gana en movimiento y fluidez musical (ver figura 5.7) (compases 154 a 160, 164 a 170 y 311 a 317). Armónicamente tiene un significado neutro, dejando al resto de gestos que sitúen la tonalidad.





Figura 5.7 Secuencia ondulante, cc.153-158

Figura 5.8 Secuencia de terceras, cc.182-187

-Secuencia de arpeggios con nota pedal. Constituye el elemento fundamental del puente musical que sirve de introducción al tema secundario (compases 91 a 102 en la exposición y 286 a 297 en la cadencia) (ver figura 5.10). Supone un cambio en la textura y proporciona un movimiento constante y repetitivo que pone al oyente en la expectativa de que en algún momento se rompa esa constancia, hecho que ocurre cuando irrumpe el gesto inicial del tema secundario. Armónicamente el gesto presenta ambigüedad tonal. Se puede entender la nota pedal como centro tonal sobre el que giran los acordes arpegiados resultantes transitando por pequeñas flexiones modales sin consolidar. En este sentido el gesto en la exposición podría entenderse como una transición por re lidio (do natural), re mixolidio (sol#) y si menor (la#). En la cadencia se cambia la nota pedal re por la que se convierte en el centro tonal.



Figura 5.9 Trémolo, cc.38-46



Figura 5.10 Gesto arpegiado en guitarra, cc.92-100

-Secuencia arpegiada de acorde ascendente-descendente (compases 146 a 177) (ver figura 5.7). Consiste en una secuencia de acordes arpegiados repetidos que se utilizan en la sección de desarrollo como si se tratara de una ola musical continua cuyo propósito es similar al de la secuencia encadenada de cuartas ondulante pero con diferente textura y empleo armónico. Este gesto último se empleó también en el violonchelo anteriormente en los compases 87 a 91 con el mismo propósito (ver figura 3.2.2.11). Asimismo, se produce el gesto en los cambios de dirección de la secuencia anterior de arpeggios con nota pedal (cc.94-95) (figura 5.10). Para paliar el movimiento constante y repetitivo de estas secuencias se les dota de un cierto ritmo armónico, transitando por diferentes tonalidades.



Figura 5.11 Gesto arpegiado en violonchelo. cc.87-91

En cuanto al resto de gestos que forman parte de los temas son escasamente utilizados y cuando éstos se emplean generalmente es en la constitución de planos diferenciados dentro del fondo de acompañamiento. El motivo principal para ello es la facilidad con que el oyente los reconoce al estar familiarizado con ellos; por otro lado, ayudan también a ampliar la variedad de combinación de texturas en la orquestación. El más usado de todos es el gesto inicial de salto de cuarta del tema secundario.

5.2.2.3. PASAJES SIGNIFICATIVOS

Resulta interesante el pasaje musical correspondiente a los compases 146 a 177. Se trata de un puente musical en el que se combinan tres gestos musicales que se repiten constantemente repartidos entre las diferentes secciones orquestales: el gesto inicial del tema secundario (salto de 4ª en tiempo de anacrusa) a cargo de los instrumentos de madera y trompa, la sucesión de cuartas ondulante interpretado por la guitarra y la secuencia de acordes arpegiados ascendentes-descendentes que recae en la sección de cuerdas.

Se puede establecer el pasaje organizado en cuatro partes, cuyas tres primeras partes están marcadas por la entrada de la sección de maderas y trompa (ver figura 5.12) (compases 146, 160, 170) y la última por el cambio en el gesto musical interpretado a la guitarra (compás 174). Se consigue un efecto dinámico brillante con una sensación de movimiento y agitación creciente, un volumen y densidad que llega a su máximo en el compás 170 y que se mantiene hasta el compás 173, momento a partir del cual la música se desvanece de una forma algo precipitada pero organizada en tan solo 4 compases (alcanzar el máximo llevó 25 compases).

La estrategia seguida por el compositor para lograr este efecto se basa en la diversidad de las texturas y de la métrica de los gestos musicales puestos en juego que proporcionan tres planos de movimiento diferenciados. El gesto de salto de 4ª repetido proporciona en cada entrada una agitación que va en aumento conforme se van añadiendo instrumentos. Dicha entrada coincide además con flexiones armónicas (LaM-LaM-Fa#M). El gesto de la guitarra por su parte produce sensación de movimiento hacia adelante sobre un fondo armónico constituido por el gesto de los arpegios que va creciendo en intensidad conforme se unen instrumentos.

El desvanecimiento final se consigue con la retención del gesto en las maderas y trompa alargando la nota del último salto y disminuyendo gradualmente la intensidad del fondo armónico de las cuerdas, desapareciendo gradualmente de la escena. La guitarra por su parte colabora en este desvanecimiento mediante un diseño descendente del acorde Do#m arpegiado recorriendo todo el registro que proporciona un cambio armónico y métrico. La guitarra en el último compás levanta el vuelo hacia la dominante (La M) en la que sitúa esta vez el tema principal.



Figura 5.12 Puente inicial desarrollo, cc.146-177

La repetición de cada figura musical que se produce en cada una de las partes consigue un efecto de retención de movimiento en cada parte, reanudándose el movimiento al comienzo de la siguiente, gracias a la incorporación de un nuevo instrumento. De esta manera se produce un movimiento sostenido en cada parte que aumenta la expectativa del oyente a la espera del aumento del movimiento en la siguiente parte y con la esperanza de alcanzar un máximo. La disminución gradual simétrica en número de compases no tendría sentido porque no sorprendería al oyente, en su lugar, el compositor opta por una disolución rápida pero ordenada que precede a la entrada del tema principal, esta vez interpretado por la guitarra, situando al oyente de nuevo en el punto de inicio de la exposición.

Por último cabe resaltar el pasaje musical interpretado por la guitarra en la coda final. El gesto inicial del tema principal interpretado por la orquesta queda interrumpido por una melodía a cargo de la guitarra que se superpone al acorde de Re M interpretado por los violines a modo de fondo armónico. Dicha melodía está constituida por las notas de la escala pentatónica de Re que crean una atmósfera tonal ambigua justo antes de la cadencia final que resulta bastante interesante (ver figura 5.13)



Figura 5.13 Melodía en coda final, cc.326-333

5.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

Tiene una estructura libre que gira sobre dos temas melódicos. El movimiento posee un carácter lírico con un fuerte aire de romanza en el tema principal. Está organizado en dos bloques conectados a través de puentes musicales. En la figura 5.14 se refleja una sinopsis de la estructura.

El primer bloque (compases 1 a 44) sirve de exposición de los dos temas. Le sigue una cadencia que desarrolla armónicamente el tema secundario (compases 45 a 62). A través de un puente musical (compases 63 a 66) se llega hasta el segundo bloque (compases 67 a 78) en el que se efectúa un desarrollo melódico consistente en la superposición de las dos líneas melódicas de ambos temas.

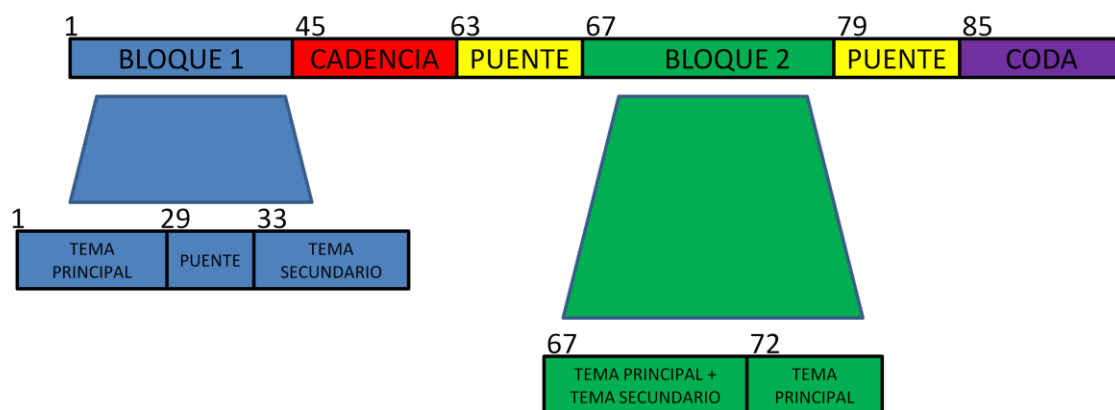


Figura 5.14 Estructura del segundo movimiento

Desde dicho bloque y a partir de un nuevo puente musical (compases 79 a 84), cuyo elemento generador es el mismo que el puente anterior, se llega hasta la coda final. En dicha coda final (compases 85 a 91) se inicia con el tema secundario incompleto que la guitarra continúa con la repetición del gesto correspondiente a la segunda voz del tema principal (tres corcheas ascendentes) para concluir el movimiento.

5.2.3.1. TEMAS

El tema principal está organizado en dos frases iguales desplazadas un intervalo de tercera menor descendente que presentan diferente gesto y métrica cadencial (ver figura 5.15). La primera frase tiene un gesto cadencial de triadas ascendentes en métrica 3/2 mientras que la segunda tiene un gesto melódico descendente de corchea seguida de dos semicorcheas en métrica 4/4.

La melodía del tema principal comienza en tiempo de anacrusa y tiene su mayor característica en la figura de arco descendente de una octava a través de 6 notas con salto brusco de quinta entre la quinta nota y la sexta. El tema se completa con una segunda voz que realiza un gesto de acorde arpegiado de diseño ascendente.

La guitarra interpreta el tema principal completo en solitario al inicio del movimiento. Es un detalle significativo y poco habitual en estos conciertos. El compositor lleva el tema principal en su primer contacto con el oyente a una atmósfera intimista, el área de confort de la guitarra, con el objeto probablemente de destacar más fácilmente, sin oposición de otros instrumentos, la capacidad melódica de la guitarra en la que combinando las voces de una bella melodía situadas en registros extremos (registro medio-alto con bordones) se consigue además de un contraste tímbrico interesante, un efecto cautivador a la escucha.



Figura 5.15 Tema principal, cc.1-11

Un aspecto significativo a tener en cuenta a este respecto es que la guitarra no vuelve a interpretar el tema principal en lo que resta de movimiento, únicamente se limita a interpretar el gesto melódico arpegiado ascendente de la segunda voz del tema a modo de acompañamiento. Este aspecto refuerza en gran parte la afirmación anterior ya que la interpretación del tema a cargo de la guitarra en una atmósfera distinta parece no interesar al compositor.

En esta primera interpretación (11 primeros compases), la primera frase se podría situar en Re M, si nos atenemos a las notas de la melodía y a los acordes arpegiados de los bajos. La segunda frase se situaría una tercera mayor descendente lo que nos sugeriría un Si b M.

La melodía se prolonga en los compases siguientes repitiendo la segunda semifrase del tema principal a cargo de la flauta, en primera instancia, y la trompa, posteriormente, con acompañamiento como segunda voz en la guitarra. Se flexiona en este pasaje a Fa M para llegar finalmente al acorde Re M de la tonalidad principal, antes de iniciar de nuevo la interpretación del tema principal a partir del compás 18.

El tema esta segunda vez es interpretado por el clarinete en contrapunto con la flauta (compases 18 a 29); la melodía se traslada un segunda menor ascendente, por lo que podríamos situar la primera frase en Mi b M. La melodía de la segunda frase se traslada una tercera mayor descendente, igual que la primera vez, situándonos en Si M (Dob M). No obstante, en esta ocasión se produce una nueva flexión a Sol M. Se trata por tanto de una melodía que es fácilmente transportable entre tonalidades.

Se produce un contrapunto de la melodía principal a modo de canon imitativo a la octava (ver figura 5.16), hecho que se vuelve a repetir de nuevo en el segundo bloque en los compases 67 a 78 (ver figura 5.19). De esta forma se evidencia las cualidades contrapuntísticas de dicha melodía.

Por su parte, el tema secundario está constituido por una melodía acompañada, organizado en dos frases de cuatro y dos compases respectivamente (ver figura 5.17). En este sentido contrasta con el tema principal en donde la melodía está desprovista de acordes. Sin embargo, existe un fuerte parentesco entre las melodías de ambos temas, determinado por el gesto musical de corchea seguida de dos semicorcheas; en el caso de la melodía del tema principal dicho gesto constituye sólo el elemento cadencial mientras que en el tema secundario supone uno de los elementos principales. Desde el punto de vista armónico, el tema secundario tiene un aire modal que le confiere un cierto sonido oriental.

Figura 5.16. Tema principal con canon, cc.18-26

La interpretación del tema secundario se inicia en el compás 33 al que se llega a través de un puente basado en el gesto *cadencial* del tema principal, con el que guarda parentesco el tema secundario. Dicha entrada se realiza a cargo de los dos clarinetes interpretando una secuencia de sextas en paralelo en un andante muy cantado como indica el propio compositor. La guitarra aquí interpreta los acordes de acompañamiento a modo de *ostinato* de corcheas con un re como nota pedal (ver figura 5.17).

Esta primera vez nos sugiere armónicamente un sol frigio por la presencia de los acordes Sol m, II descendido Lab y V (Re disminuido con Lab). La guitarra apoya esta sugerencia con la nota pedal re (dominante). El gesto cadencial flexiona hacia LabM, acorde del que parte la repetición del tema secundario a cargo de la sección de cuerdas a partir del compás 39. De nuevo se produce un traslado de tonalidad una segunda menor ascendente (Solm a La bM).



Figura 5.17 Tema secundario, cc.33-38

La sección de cuerdas interpreta por segunda vez el tema secundario con la ausencia de la guitarra y cambiando la nota pedal re por do en la primera frase. Resulta curioso observar que las cuerdas en este momento todavía no han interpretado el tema principal y no lo harán hasta el siguiente bloque musical. Armónicamente el pasaje resulta bastante ambiguo; podría interpretarse como una flexión a Do m en la primera frase y en la segunda frase la aparición de la nota reb primero y re después como notas pedales nos sugeriría un tinte modal frigio: do primero y sol después.

En la cadencia se interpreta repetidamente el tema secundario. Como enlace entre repeticiones vuelve a emplearse el mismo puente con el que se inició éste por primera vez. En la cadencia se realiza un traslado armónico de dicho tema dentro de una atmosfera bastante inestable y ambigua que parece flexionar entre modos frigios de Sol-Do-Fa y acabar finalmente en Re m.

En el segundo bloque, gracias al grado de parentesco entre ambos temas, se lleva a cabo la interpretación simultánea de los mismos que resulta de una forma muy natural a la escucha. La tonalidad en ambos temas se unifica, volviendo a la de la exposición inicial (Re M para la primera frase, Si b M para la segunda). Lo cierto es que dicha integración se hizo en el bloque anterior de una forma muy tímida en los compases 43 y 44 (figura 5.18) entre las maderas y las cuerdas justo antes de la cadencia.

La integración plena se produce por tanto en este bloque a partir del compás 67 hasta el compás 71 (figura 5.19), en un pasaje melódicamente muy rico y de gran fuerza e intensidad. En los compases siguientes las cuerdas continúan solas con el tema principal en un pasaje de gran lirismo y diversidad de texturas; éstas últimas constituyen planos de acompañamiento diferenciados en los que sobresale el arpegiado constante del violonchelo iniciado ya desde el compás 67 (ver figura 5.20).

Figura 5.18 Primera interpretación simultánea de temas, cc.43-45

Figura 5.19 Interpretación completa de los temas, cc.67-69



Figura 5.20 Pasaje lírico, cc.72-74

Como ocurría en el primer movimiento, vuelve a existir un fuerte contraste armónico entre los temas. En este caso el contraste es todavía mayor ya que el tema principal tiene un tratamiento contrapuntístico frente al tratamiento armónico vertical del tema secundario. Asimismo, vuelve a darse la claridad tonal en el primero en contraste con la ambigüedad tonal con tinte modal y mayor ritmo armónico del secundario.

5.2.3.2. PUENTES MUSICALES

En este movimiento al contrario de lo que ocurría en el anterior, no existe variedad de puentes musicales ni de gestos que los constituyen ya que los pocos que en él aparecen tiene el mismo elemento generador: el gesto *cadencial* del tema principal. Tampoco es casual porque en dicho elemento reside la clave del parentesco entre los dos temas que el puente tiene como objetivo unir.

El primer pasaje corresponde a la transición inicial del tema principal al tema secundario (compases 29 a 33) (ver figura 5.21). El gesto se repite primero en el oboe, luego en la flauta y finalmente trasladado una quinta descendente en el clarinete. En dicho puente está presente como acompañamiento el *ostinato* de la guitarra que posteriormente también acompañará al tema secundario. Armónicamente podría sugerirnos un Sol m, si tenemos en cuenta las notas pedal: sol en los primeros compases y re en los siguientes.

El mismo gesto aparece de nuevo en el puente correspondiente a la marca **6** (compases 63 a 66) (ver figura 5.22). El gesto se vuelve a interpretar sucesivamente en diferentes instrumentos bajando la octava de la melodía: flauta, oboe, clarinete y fagot. Armónicamente se mueve en Re m fluctuando con Re frigio (presencia del segundo descendido mi b), idea que viene apoyada por la nota pedal La.

Figura 5.21 Puente musical, cc.29-31

Figura 5.22 Puente musical, cc.63-66

En la marca 8 (compases 79 a 82) (ver figura 5.23) aparece el mismo puente, en esta ocasión enlazando el bloque 2 con la coda final. La guitarra interpreta el gesto acompañado en el registro bajo por las notas pedal re y la, lo que armónicamente nos sugiere un re frigio (segundo descendido) que finalmente cadencia en re m (mi natural).

The image shows a musical score for a guitar bridge, measures 79-81. The score includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (Pk.), Guitar (Git.), Violins (Viol.), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Double Bass (Bb.). The guitar part is marked 'allegro' and 'mp dolce e friso'. The violin and viola parts are marked 'p' and 'pff'. The cello and double bass parts are marked 'p ma scintilla'.

Figura 5.23 Puente musical guitarra, cc.79-81

5.2.3.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

El primero de ellos se corresponde con la presentación del tema secundario en la exposición (compases 33 a 39) (ver figura 5.17). La entrada de este tema la interpreta por primera vez el dúo de clarinetes que tocan la melodía mediante una sucesión de intervalos de sexta de una forma muy expresiva y marcada. Dicha entrada se produce después de una larga exposición del tema principal profundamente lírica en la que han intervenido todos los instrumentos de madera con una estructura de canon imitativo y un fondo armónico romántico proporcionado por las cuerdas.

De repente surge el tema secundario con un claro cambio rítmico andante y muy *cantabile*, como si se tratara de un paso marcado por los timbales y el *ostinato* de la guitarra a través de la repetición de acordes y por medio de una nota pedal re, tocada al unísono con los timbales. Se trata pues de un modo original de llevar una melodía, la del tema principal, muy fluida a una más estática (cada frase comienza con 4 notas repetidas seguidas).

Este efecto se consigue gracias a pequeños detalles como: los intervalos de 6ª que dulcifican la melodía, la elección del instrumento de entrada, los clarinetes que le dan ese toque *cantabile* y cálido y por último, el contraste con el *ostinato* marcado por los timbales y la guitarra que destacan la melodía por contraste. Para reforzar esta idea se puede comparar esta interpretación de los clarinetes con la de la guitarra, unos compases después al comienzo de la cadencia (compás 45) en los que el tema se presenta mucho más seco y buscando una mayor sonoridad a través de acordes más densos.

El segundo pasaje musical en el que merece también la pena detenerse es el que se inicia en el compás 67 y llega hasta el 78 (ver figuras 5.19 y 5.20). En este pasaje se busca una riqueza sonora con la que expresar que se ha llegado al punto culminante del

movimiento. Lo interesante es tratar de entender el mecanismo utilizado por el compositor para alcanzar este efecto. Una característica que ha desarrollado ampliamente en este concierto el compositor es la creación de melodías emparentadas entre sí, especialmente en el tercer movimiento como luego veremos. Aprovechando esta cualidad puede combinar ambas melodías en voces instrumentales diferentes creando una atmósfera de líneas melódicas independientes pero que fluyen a su vez de una forma natural. El resultado final es una riqueza sonora claramente perceptible en la escucha. Precisamente esto es lo que ocurre en los compases 67 a 71.

Hay que indicar también al respecto que la armonía también contribuye en cierta forma a esta integración natural ya que al trasladar el tema secundario a Re M, éste queda desprovisto del aire oriental que podría chocar con el aire lírico característico de la melodía principal.

Mientras la guitarra acompañada por los timbales interpreta el segundo tema, la sección de cuerdas hace lo propio con el tema principal, aunque de una manera especial que pasamos a detallar:

- Los violines se hacen cargo de la melodía: en forma de canon imitativo en los dos primeros compases y en los otros dos el violín 2º acompañando la melodía.

- Las violas y violonchelos se hacen cargo del fondo armónico pero proporcionando movimiento y agitación, las violas con sus trinos y los violonchelos con sus arpeggiados de métrica ternaria. El contrabajo por su parte, marca el paso con su nota mantenida.

Los compases 71 a 78 mantienen la sonoridad alcanzada en los compases anteriores con los mismos mecanismos empleados en éstos pero enfatizando el lirismo del momento cumbre con la melodía principal, que es la única presente en ese momento. La disolución gradual de la sonoridad se va haciendo desde el compás 75 primero con las violas, luego con los violines segundos (compás 77) y finalmente con la cadencia final del tema en los violines 1º en el compás 78.

Por último, es interesante el pasaje de la cadencia final del movimiento (compases 89-91) (ver figura 5.24). La cadencia final se realiza mediante el enlace del acorde Sol b M hacia Re M a la que continua la escala en Re M (la flauta desciende hacia la nota la mientras la guitarra asciende hacia ella).

El enlace Sol b M- Re M resulta extraño por la lejanía de ambos. No obstante, resulta bastante convincente a la escucha. Si analizamos enarmónicamente el primero de ellos, observamos que se trata de la dominante Fa# M (Fa#-la#-do#) de Sim, relativo menor de ReM por lo que dicho enlace es natural (V-III). En los compases siguientes Re M se consolida como al acorde de tónica.

Una característica también relevante es el acorde final en la guitarra, acorde con la tercera ausente. Hay una cierta tendencia del compositor a utilizar los acordes sin tercera que proporcionan un sonido menos tonal.



Figura 5.24 Cadencia final, cc.89-91

5.2.4. TERCER MOVIMIENTO

Es el movimiento más rítmico y rápido que se desarrolla en un 3/8. Tiene una estructura libre en la que se aprecian tres secciones diferenciadas y una coda final. En la figura 5.25 se refleja una sinopsis de la estructura.

La primera sección (compases 1 a 115) la podríamos considerar como de exposición propiamente dicha ya que en ella se presenta ampliamente el tema principal y el material apropiado para construir los sucesivos puentes musicales. Ya hemos comentado que una de las características de este concierto es el uso de gestos musicales comodines en la construcción de los puentes entre temas o secciones.

La segunda sección es con diferencia la más extensa de las tres (209 compases) y en cierta forma se podría considerar como una sección de desarrollo; en ella se generan tres temas secundarios muy breves y emparentados de alguna manera con el tema principal, bien a través del gesto melódico o partiendo del gesto rítmico. Esta es una característica singular con respecto a los anteriores movimientos. Además, se desarrolla un extenso puente melódico a partir del material de la sección anterior muy interesante. Asimismo, incluye una cadencia bastante extensa (93 compases) en la que se hace un recorrido en sentido inverso por todos los temas de la segunda sección, con múltiples flexiones sin confirmar que le confieren una atmósfera tonal bastante inestable.

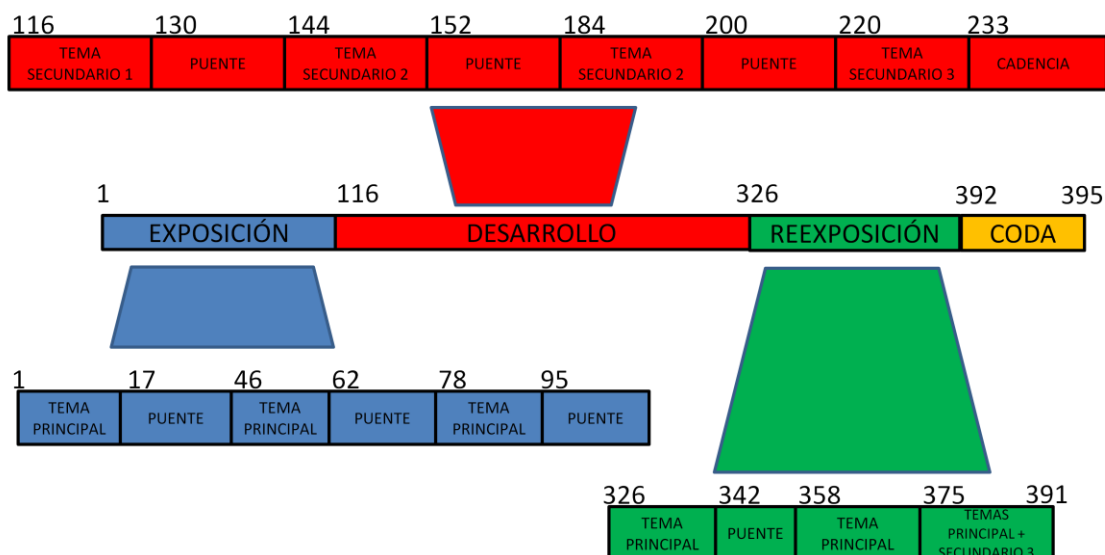


Figura 5.25 Estructura tercer movimiento

La tercera sección (compás 326 a 391) se puede considerar de reexposición ya que en ella se reexpone el tema principal repetidamente. Además, se reexpone de forma simultánea el tercer tema secundario junto con el tema principal que se funden de una manera natural. Esta fusión natural de los temas se explica quizás por la versatilidad del material empleado en el tema principal del que se derivan los tres temas secundarios, que aunque aparentemente diferentes tienen un alto grado de parentesco. Quizás sea la intención del compositor demostrar en esta sección dicho aspecto, enfatizándolo con el ejercicio que también se planteó en la cadencia.

La coda final (a partir del compás 392) interpreta la primera frase del tercer tema secundario con la que acaba el concierto.

5.2.4.1. TEMA PRINCIPAL

El tema principal tiene un fuerte aire caballeresco y medieval, a ritmo de galope. Está organizado en dos frases de 8 compases que se diferencian en el gesto cadencial (ver figura 5.26). Armónicamente es bastante estable, manteniéndose en la misma tonalidad hasta la flexión del gesto cadencial.

La primera interpretación del tema corre a cargo de la trompa y los violines al unísono, sobre fondo armónico de las maderas, percusión y resto de sección de cuerdas (compases 1 a 16). La primera frase del tema se sitúa en la tonalidad principal Re m que flexiona brevemente al modo frigio, finalizando el tema con un gesto cadencial en el que aparece la relación V/I del segundo grado descendido (SibM sobre Mi bm). Este gesto cadencial V/I es el elemento musical sobre el que se construye la mayoría de los puentes musicales de este movimiento.

The image shows a musical score for the main theme, measures 1-16. The score is divided into three systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), and Trombone (Tb.). The second system includes parts for Violin (Viol.), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Double Bass (Ab.). The third system includes parts for Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trombone (Tb.), Violin (Viol.), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Double Bass (Ab.). The tempo is marked 'Allegretto e cavalleresco'. The key signature has one flat. The score includes various musical notations such as staccato, pizz., and sf.

Figura 5.26 Tema principal, cc.1-16

La segunda vez el tema es interpretado por la guitarra (compases 46 a 61) a la que se llega a través de un puente previo. Esto último ocurrió también en el primer movimiento, de modo que empieza a ser habitual en este concierto la presentación del tema primero en la orquesta y después en la guitarra. En la repetición del tema por parte de la guitarra se presenta en forma de melodía acompañada con acordes en tiempo fuerte de compás y no presenta ninguna variación armónica, aunque en las flexiones del gesto cadencial los acordes se producen en tiempo débil (ver figura 5.27). El acompañamiento de la orquesta está constituido por el fondo armónico de *pizzicatos* de las cuerdas y un contrapunto del fagot que interpreta un gesto de corcheas creciente, gesto que por otra parte, va a constituir también un elemento habitual en la construcción de los puentes.

El tema se interpreta de nuevo por tercera vez el tema principal (compases 78 a 94), esta vez a cargo del oboe y del fagot en un canon imitativo a la octava. En esta ocasión la melodía se traslada una quinta ascendente y nos sitúa en La m en lugar de Rem y la flexión modal frigia tiene como consecuencia que el gesto cadencial V/I resulta ser Fa M sobre Sibm (ver figura 5.28).

La reexposición del tema principal se inicia en el compás 326 hasta 341 con algunos cambios respecto a la exposición. En la primera interpretación se observa la incorporación del fagot entrando con la Trompa formando un dúo. Otro cambio significativo es el acompañamiento inicial de la guitarra al comienzo, precisamente con el elemento comodín dos semicorcheas seguido de dos corcheas, en este caso la última corchea en forma de acorde para dar mayor solidez y fuerza al acompañamiento (refuerza el aire de galope) (figura 5.29). En los instrumentos de cuerda el cambio se produce al incorporarse el violonchelo en lugar del segundo violín, el efecto produce una mayor gravedad y refuerza la sensación de que la caballería aumenta en número.

Figura 5.27 Tema principal interpretado en guitarra, cc.46-60

Figura 5.28 Interpretación tema principal a modo de canon, cc.78-94



Figura 5.29 Reexposición tema principal, cc.326-335

La segunda interpretación del tema principal en la reexposición (compases 359 a 374) no es a cargo de la guitarra sino del clarinete y la trompa en contrapunto a modo de canon imitativo a la quinta, en lugar de fagot y el oboe como se hacía en la exposición. La guitarra en esta ocasión se incorpora al fondo armónico de la sección de cuerdas.

Existe una tercera interpretación antes de la coda final (compases 375 a 383) que sí corre a cargo de la guitarra, con melodía acompañada igual que en la exposición. Sin embargo, se produce en esta ocasión una importante diferencia del comportamiento de la orquesta ya que se contrastan dos temas a la vez: el principal interpretado por la guitarra y los violines y el tercer tema secundario interpretado al unísono por los instrumentos de madera. El efecto que produce el conjunto es el de dos líneas melódicas independientes que encajan y que crean un final apoteósico a modo de fanfarria triunfante. Se trata por tanto de un pasaje musical de gran intensidad y riqueza melódica, en el que se funden de forma bastante natural las melodías, gracias al aire caballeresco de ambos temas (ver figura 5.30).

Desde el punto de vista armónico no se produce ningún cambio, únicamente al final de la reexposición cuando la guitarra interpreta en solitario la melodía del tema principal en la tonalidad implícita de Reb M. Resulta curioso que la interpretación del tema principal se haga en esa tonalidad bastante extraña por cierto a la guitarra y justo antes de llegar a la coda final en la que tiene que resolverse tonalmente el concierto en la tonalidad principal Re M. La forma en la que se hace la flexión desde Re b M a Re M es bastante sencilla: aprovecha la escala final en Re b M interpretada en la guitarra y cuando se alcanza la tónica re b, de repente al descender la guitarra a la nota re en el siguiente compas, lo que antes era tónica se transforma en la sensible de re M gracias a la armonización proporcionada por la orquesta (acorde de Re M) (figura 5.31). En realidad el desplazamiento de Reb M a Re M es un movimiento de intervalo de 2ª

menor en todas sus notas. Este movimiento de 2ª menor resulta bastante guitarrístico dada la facilidad con lo que se produce dicho cambio en los acordes interpretados en la guitarra, sólo con desplazar éstos un traste a lo largo del diapasón.

Figura 5.30 Interpretación simultánea de los temas, cc.375-382

Figura 5.31 Final Reexposición, cc.383-392

5.2.4.2 TEMAS SECUNDARIOS

El primer tema secundario está emparentado con el tema principal a través del gesto melódico, aunque en esta ocasión invertido: las tres corcheas descienden en lugar de ascender y las semicorcheas preceden a la corchea en lugar de al revés (ver figura 5.32). Está organizado en dos frases idénticas de 4 compases cada una; la segunda está trasladada un intervalo de tercera mayor descendente. La interpretación corre a cargo del oboe (compases 116 a 123) sobre un fondo armónico de pizzicatos en las cuerdas. Armónicamente se mantiene estable en La m. La guitarra repite su interpretación en

solitario en los compases siguientes (compases 123 a 129), modificando el gesto melódico de la segunda frase que prolonga tres compases más repitiendo la estructura del último compás de la frase hasta el compás 129. También se aprecia un posible cambio armónico implícito sin confirmar con la aparición de fa # y sol natural en la melodía.

The image displays a musical score for measures 116 to 120. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Guitar (Gtr.), Violin (Viol.), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Double Bass (Ab.). The notation is in standard musical notation with various dynamics and articulations. Key markings include 'spiccato' for the Flute, 'mf' for the Oboe, 'pizz.' (pizzicato) for the Violins, Violas, Cellos, and Double Basses, and 'mp' (mezzo-piano) for the Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score shows a complex arrangement with multiple staves and dynamic markings.

Figura 5.32 Primer tema secundario, cc.116-120

El segundo tema secundario, también es muy breve. Está formado por una secuencia de acordes en tiempo de corchea que arranca en tiempo de anacrusa (ver figura 5.33). Es el que menos parentesco tiene con el tema principal, si acaso el gesto melódico de tres corcheas. Está organizado en dos frases de 4 compases cada una. Su interpretación corre a cargo de la guitarra sobre un fondo armónico plano en la sección de cuerdas (compases 144 a 152). Desde el punto de vista armónico, el segundo tema es estable manteniéndose en Do m.

En el compás 184 y hasta el 191 se interpreta de nuevo, aunque incompleto, el tema secundario a cargo de los instrumentos de madera y de trompa sobre fondo de nota pedal de dominante; en esta ocasión se interpreta repetidamente sólo la segunda semifrase trasladada una sexta. La tonalidad en la que se desarrolla es La b m y el fondo está constituido por la nota pedal Mi b. Desde el compás 192 hasta el 200 se vuelve a interpretar el tema completo, esta vez a cargo de la guitarra. La primera frase continúa en Lab m mientras que la segunda flexiona a Si M (a partir del compás 197) (ver figura

5.34), cuya escala tiene las mismas notas enarmónicas que La b m, por lo que el tránsito se aprecia natural a la escucha.

145

Fl.

Gtr. *con brio* *f*

Viol. 1 *pp*

Viol. 2 *pp*

Br. *pp*

Vcl. *pp*

Kb. *pp*

Figura 5.33 Segundo tema secundario, cc.144-152

190

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Hr.

Tr.

Gtr. *f* *mf*

Viol. 1 *p*

Viol. 2 *p*

Br. *p*

Vcl. *p* *poco marcato*

Kb. *p* *poco marcato*

Figura 5.34 Repetición segundo tema secundario en guitarra, cc.192-199

El tercer tema secundario tiene cierto un aire solemne y triunfal que emparenta con el aire caballeresco del tema principal. Está organizado en dos frases de dos compases

cada una. En dicho tema se produce un cambio de métrica de 3/8 a 6/4 que aunque reduce la rítmica, sin embargo, no detiene el movimiento, podríamos decir que incluso aumenta la sensación de éste, gracias en parte al perfil melódico ondulante y por otro lado, al movimiento continuo que proporciona el diseño arpegiado de la viola en el fondo armónico.

La primera vez se interpreta en la guitarra mediante una sucesión de acordes de triada (compases 221 a 224) (ver figura 5.35). La segunda vez (compases 225 a 228) a cargo de la flauta y el fagot al unísono (dos octavas por debajo) en las dos primeras frases y por el oboe y el clarinete en la tercera frase formando acordes triada. La guitarra en esta segunda interpretación se suma al fondo armónico constituyendo un plano diferenciado del de la viola y aumentando la sensación de movimiento. El tema se vuelve a interpretar una tercera vez (compases 229 a 232) por toda la orquesta a excepción de la viola que mantiene su diseño arpegiado.

Figura 5.35 Tercer tema secundario, 221-225

Desde el punto de vista armónico, el tercer tema se desarrolla las dos primeras veces en Fa M (relativo mayor de rem) y flexiona la tercera vez a re m brevemente (primera frase) para volver de nuevo a Fa M.

En la cadencia se interpretan frases sueltas de todos los temas presentados en este movimiento en orden inverso a como fueron expuestos. Se produce un constante traslado armónico en las sucesivas repeticiones de las frases ligadas a través de los mismos puentes aparecidos en el transcurso del movimiento. El resultado es un pasaje cambiante y con una atmósfera tonal muy inestable, transitando por diversas tonalidades y que acaba cadenciando hacia re m en la reexposición.

Por último, la coda final interpreta el gesto de la primera frase del tercer tema secundario (ver figura 5.36) esta vez en Re M en la que finaliza el concierto.

Figura 5.36 Tercer tema secundario en coda final, cc.392-395

5.2.4.3. PUENTES MUSICALES

Los puentes musicales están constituidos por dos gestos básicos (ver figura 5.37): el primero es un gesto de acorde arpegiado descendente de dos semicorcheas seguidas de corchea (compases 30 a 33) y el segundo, un gesto arpegiado ascendente de corcheas (compases 34 a 37). El primero de ellos es ampliamente utilizado.

Ambos gestos conforman pasajes musicales de gran movimiento y normalmente se inician o finalizan con escalas rápidas de semicorcheas. Sin embargo, mientras el primero de ellos proporciona un elevado ritmo armónico el segundo, es mucho más estable armónicamente.

El acorde arpegiado del primer gesto responde normalmente a un acorde mayor y generalmente se utiliza para formar cadencias del tipo V/I, completando el gesto con un acorde de corchea (figura 5.26). En otras ocasiones constituyen pasajes musicales en los que se produce una sucesión de acordes que transitan por diferentes tonalidades sin confirmar y por tanto se trata de pasajes muy inestables armónicamente hablando (ver figura 5.38, cc.71 a 74).



Figura 5.37 Gestos básicos de los puentes musicales, cc.30 a 36

Los puentes formados por este primer gesto corresponderían a los siguientes pasajes musicales:

-Enlace entre repeticiones del tema principal: compases 17 a 33, 66 a 74 y 342 a 354 (figura 5.38).

-Enlace entre secciones: compases 95 a 115 (figura 5.39) y 298 a 324 (figura 5.40). El primer pasaje enlaza la exposición con la sección de desarrollo, mientras que el segundo pasaje enlaza la cadencia con la reexposición. En este último caso, para dar mayor movimiento a esta conexión musical, puesto que nos acercamos al ritmo de galope del tema principal, el compositor desdobra también en dos semicorcheas la segunda corchea con lo que se consigue el efecto de aceleración deseado (ver figura 5.39).

Con respecto al segundo gesto tenemos los siguientes pasajes musicales:

-Enlace entre repeticiones del tema principal o tema secundario: compases 34 a 37 (figura 5.37), 152 a 173 (figura 5.41) y 242 a 245 (figura 5.42). En el segundo caso se utiliza un gesto derivado que tiene un efecto rítmico de aire muy español (cc.162 a 173). En el gesto se cambian las dos primeras corcheas ascendentes por cuatro semicorcheas y la primera corchea siguiente por un acorde rasgueado que corresponde al IV grado (Fam 7ª) de la tonalidad en la que se desarrolla el puente (Dom).

-Enlace entre temas: compases 130 a 133 (ver figura 5.42).

-Enlace entre secciones: compases 200 a 211 y 285 a 288 (ver figura 5.42). El gesto del primer caso es el gesto derivado comentado anteriormente (figura 5.41) trasladado una segunda mayor ascendente.

Figure 5.38 displays two musical excerpts. The first excerpt (measures 17-33) shows a complex orchestral texture with multiple woodwinds and strings. The second excerpt (measures 61-74) features a more focused orchestral arrangement with prominent string and woodwind parts. Dynamics include *mp*, *p*, and *sf*. Performance instructions include *con dissonanza* and *brillante*.

Figura 5.38 Puentes musicales primer gesto, cc.17-33 y 61-74

Figure 5.39 displays a musical excerpt (measures 97-108) featuring a bridge between the Exposition and Development sections. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trombone, Trumpet, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. Dynamics include *pp*, *p*, and *mf*. Performance instructions include *dolce e legato* and *arco*.

Figura 5.39 Puente musical entre Exposición y Desarrollo. Fragmento, cc.97-108



Figura 5.40 Puente musical de conexión Cadencia-Reexposición, cc. 293-324

5.2.4.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS

En este apartado nos vamos a detener en dos pasajes musicales que no pasan desapercibidos en la escucha de este movimiento.

El primero de ellos tiene que ver con el puente musical que enlaza las repeticiones del segundo tema secundario. Se trata del pasaje comprendido entre los compases los compases 162 a 173 (ver figura 5.41). Todo parte del segundo gesto constitutivo de los puentes musicales iniciado en el compás 152 por la guitarra y que con pequeñas variaciones melódicas alcanza el compás 162 en donde se genera un nuevo gesto derivado del anterior que ya fue comentado en el apartado de puentes musicales.

Figura 5.41 Puente musical entre repeticiones del tema secundario, cc.162-168

A partir de ahí se realiza un contrapunto entre el gesto de la guitarra y un gesto melódico interpretado por el oboe que está fuertemente emparentado con el tema principal. En este pasaje se contrastan dos rítmicas completamente diferentes: una primera de gran movimiento, en donde la guitarra realiza un ascenso muy marcado de registro al que le sigue un descenso brusco de dos octavas al comienzo de cada frase, y otra, con un descenso más lento y mucho más gradual que interpreta el oboe. Este contraste rítmico queda enfatizado además por el rasgueo en la guitarra que acentúa el ritmo en el momento preciso en el que el oboe permanece en silencio o mantiene una nota ligada. El resultado del pasaje a la escucha es muy interesante cambiando por un momento totalmente el aire de la pieza por un aire español.

Este mismo pasaje se repite de nuevo en los compases que van desde el 200 hasta el 211, cambiando el oboe por el clarinete y trasladando la tonalidad una segunda mayor ascendente (de dom a rem). Se trata por tanto de un pasaje de cierta importancia en el segundo movimiento y quizás el más impactante de su segunda sección.

El segundo pasaje musical en el que nos detenemos es el que comienza en el compás 220 a partir del cual va a aparecer el tercer tema secundario de la segunda sección del movimiento, interpretado en primera instancia por la guitarra. En este pasaje resulta interesante el modo en el que se conecta con el tema anterior y su modo de presentación inicial. Este nuevo tema tiene un aire de entrada triunfal, de ahí el carácter solemne y estático que requiere. Sin embargo, el puente musical a través del cual se alcanza éste es bastante rítmico e impregnado de un cierto aire de danza española, por lo que el cambio a priori puede resultar bastante brusco y poco apropiado.

The image displays a musical score for a guitar and orchestra. The top system shows the guitar part (Gtr.) with measures 239-245, marked 'pizzicato' and 'Ritornello (Mosso)'. The middle system shows the orchestra parts (Ob., Gtr., Viol., Br., Cel., Kb.) with measures 133-139, marked 'pizz.' and 'mp'. The bottom system shows the guitar part (Gtr.) with measures 282-288, marked 'animando' and '(Mosso)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 5.42 Puentes musicales segundo gesto, cc.130-133, 242-245 y 285-288

El primer problema con el que se encuentra el compositor es el cambio métrico que requiere la solemnidad del tercer tema secundario. La solución adoptada por éste consiste por un lado, en diluir el aire de danza al final del puente con un gesto de semicorcheas ascendente-descendente de perfil muy estrecho (ver figura 5.43) y por otro, continuar con ese mismo diseño en la viola dentro del fondo armónico sobre el que se superpone el tercer tema secundario que diluye también el aire de solemnidad al comienzo del pasaje.

En la segunda interpretación del tercer tema secundario se alcanza un punto álgido musical (c. 229) con la entrada solemne del tema esta vez interpretado por todos los instrumentos de la orquesta al unísono. Para alcanzar este punto, en los compases previos, el compositor utiliza una secuencia de acordes de triada ascendentes interpretados en la guitarra (ver figura 5.44) con los que se va incrementando gradualmente el movimiento musical.



Figura 5.43 Puente de conexión con entrada tercer tema secundario, cc.212-219



Figura 5.44 Secuencia ascendente previa a tercer tema secundario, cc.226-228

5.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto. Conforme a dicha metodología el análisis se va a realizar como un capítulo aparte y centrando éste en los aspectos del sonido relacionados con el comportamiento sonoro de la guitarra frente a al resto de la orquesta, así como la utilización de recursos y del tipo de éstos de los que la guitarra se vale para balancear su sonido con el del resto de instrumentos.

La orquestación de este concierto está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, flauta, oboe, 2 clarinetes en La, Fagot, Trompa, Timbales, 2 violines 1º, 2 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo.

En el siguiente gráfico se ha representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra (figura 5.45). Asimismo, se han agrupado los instrumentos por grupos, según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia sonora será más probable cuando los instrumentos pertenezcan al mismo

grupo. Tenemos por tanto seis posibles grupos cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

En el caso concreto de este concierto tenemos cuatro posibles grupos atendiendo a su mayor coincidencia de registro. Los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura:

-Grupo 1: Guitarra, trompa, fagot y violonchelo. Registro común Mi b 5- Fa 2.

-Grupo 2: Viola, oboe y clarinete en La. Registro común Fa#6-Sib 3.

-Grupo 3: Violín y flauta. Registro común Re 7-Si 3.

-Grupo 4: Contrabajo. Registro Sol 4- Mi 1.

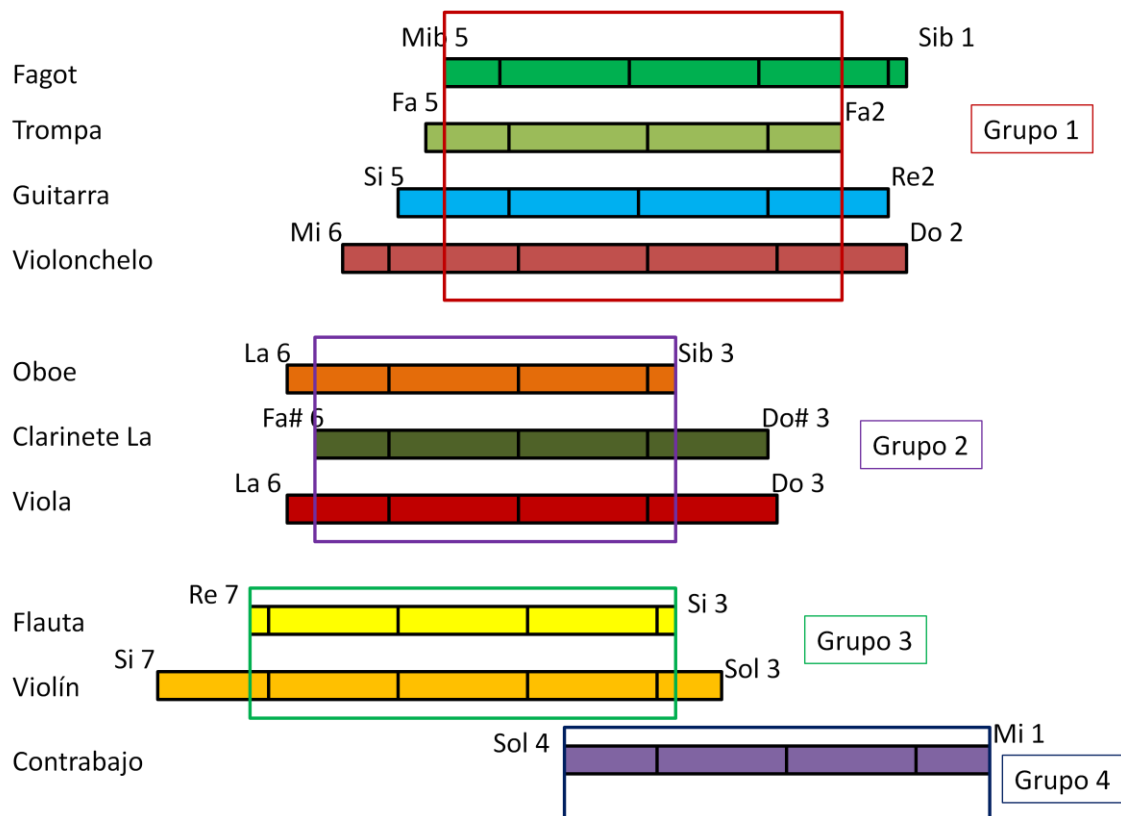


Figura 5.45 Registro de instrumentos de orquesta

Se observa que la sección de cuerdas, especialmente los violines, se mueve en un registro grave, cercano al registro de la guitarra en casi todo el concierto salvo en el segundo movimiento en que no es tan marcado. Lo mismo ocurre con el clarinete y el oboe, especialmente el primero cuyo papel es más relevante en el concierto.

Por otro lado hay que destacar el escaso papel de la percusión, casi testimonial. Se limita a reforzar los bajos de la orquesta y a enfatizar los bordones de la guitarra. En la exposición del tercer movimiento enfatiza el gesto rítmico de la caballería.

En cuanto a la dinámica se observa en general diferencia de intensidad cuando la guitarra se confronta con el resto de instrumentos; normalmente la orquesta se mueve entre *pp* y *mp*. La aproximación se produce en general cuando las notas son largas y el perfil melódico es plano, es decir, la interferencia sonora es baja.

5.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

Se aprecia un comportamiento general que se mantiene en el transcurso del movimiento. En primer lugar en lo que se refiere al registro se observa un sonido bastante grave. Lo anterior es consecuencia de la aproximación del registro de la orquesta al registro de la guitarra. El grupo 2 ocupa con frecuencia el registro medio (la3-sol4 sonido real). Llama la atención especialmente los violines que interpretan en la mayor parte del movimiento en torno a la zona medio-alta de la guitarra (do 4-si 4 sonido real).

Asimismo se observa que la guitarra durante una gran parte del movimiento interpreta pasajes en solitario o con escasa dificultad sonora que se traduce:

- En la confrontación de la guitarra con un fondo armónico plano de notas largas, en la todas las secciones de la orquesta, en especial la sección de cuerdas.

- En el acompañamiento de notas sincopadas interpretada por la sección de cuerdas.

Se podría establecer un grado de dificultad cuantificando los compases en los que no se cumplen las condiciones anteriores en relación con el total de compases. De esta manera tendríamos que sólo no se cumplen en 47 compases de los 333 que integran el movimiento; es decir, un 14 % de dificultad. Esta escasez de dificultad es aprovechada por el compositor para desplegar una gran variedad de recursos y gestos musicales guitarrísticos, como el trémolo, la sucesión de acordes arpegiados con melodía superpuesta y las largas escalas rápidas de semicorcheas recorriendo todo el diapasón.

En la figura 5.46 se refleja un diagrama de barras comparativo en el que se refleja el posicionamiento en dificultad con respecto a la media del grado de dificultad, tomando como referencia los conciertos objeto de este estudio.

Los acordes de la guitarra son en su mayoría abiertos, a excepción de los escasos pasajes musicales en los que coincide con gestos melódicos de las maderas en los que se vuelven más cerrados compartiendo el mismo registro que éstos. En este aspecto, al ocuparse un mayor espectro de registro aumentamos las posibilidades de que los acordes sean percibidos por el oyente.

El perfil melódico de la guitarra es variable con tendencia a recorrer el registro en modo ondulante lo que aumenta las posibilidades de ser oído.

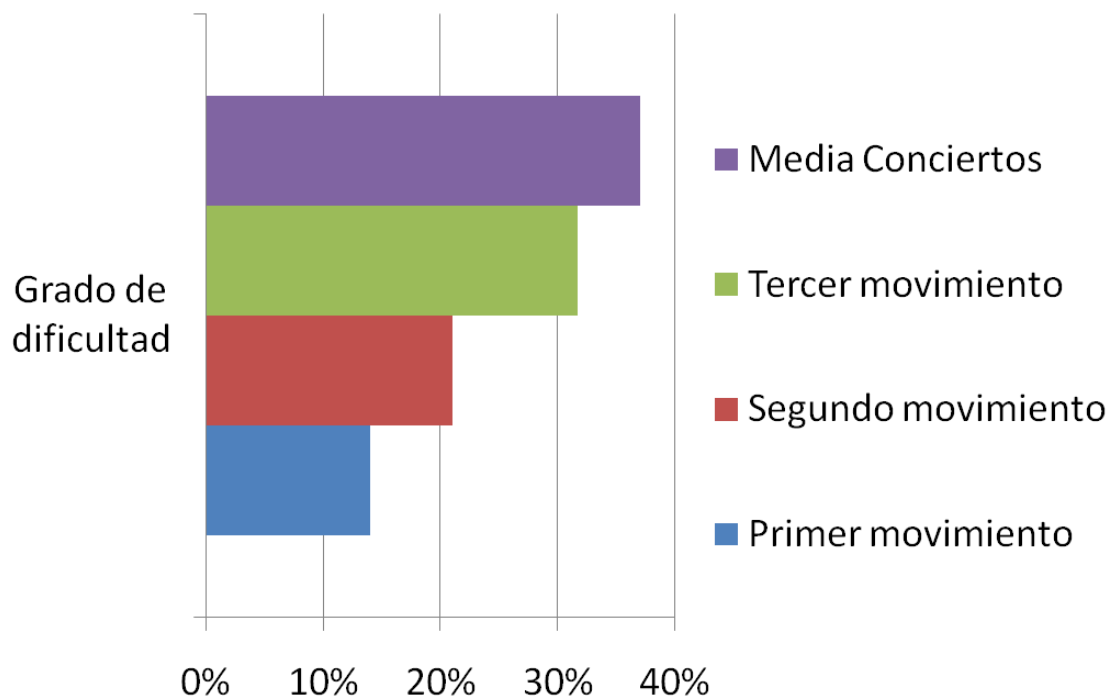


Figura 5.46 Diagrama de barras del grado de dificultad

Entrando un poco más en detalle en los pasajes musicales encontramos algunos aspectos interesantes que son dignos de destacar.

En algunos pasajes la orquesta ayuda a la guitarra a potenciar su sonoridad. Por ejemplo, en los compases 39 a 46 vemos como se consigue la enfatización del trémolo, recurso muy guitarrístico, con la ayuda de los timbales (ver figura 5.9). Los *pizzicatos* de las cuerdas en tiempo fuerte de compás arropan los acordes de la guitarra en los compases 51 a 72 (ver figura 5.2) y 243 a 256 (ver figura 5.47). En todos los casos, la dinámica de los instrumentos es piano en contraste con el *forte* de la guitarra

Los perfiles melódicos ondulantes ayudan a sortear dificultades en pasajes en los que la guitarra coincide con gestos melódicos de otros instrumentos. Por ejemplo, lo anterior ocurre en el pasaje que va del compás 74 a 84 con la sección de cuerdas (ver figura 5.48).

Lo mismo ocurre en los pasajes correspondientes a los compases 153 a 160, 163 a 170 y 174 a 177, aunque en esta ocasión el pasaje contempla además un fondo armónico que va creciendo en las diferentes secciones de la orquesta con la incorporación progresiva de los instrumentos (ver figura 5.12). Mientras que la sección de cuerdas permanece todo el pasaje, la sección de maderas desaparece en determinados momentos, justo en el que aparece la guitarra.

245

dolce e legato

in rilievo

p

p dolce e legato

p leggero

p leggero

p

p

p

p

Figura 5.47 Tema principal sobre fondo de *pizzicato*, cc. 246-254

74

p

ppp

ppp

ppp

brillante

f

brillante

mf dolce ed espr.

p

mf

mf

mf

mf

f

p

Figura 5.48 Gesto ondulante en guitarra, cc.74-82

La guitarra se enfrenta por tanto a una gran densidad sonora constituida por los arpeggios repetitivos de las cuerdas que podría complicar esta vez la escucha de la guitarra. Sin embargo, la guitarra sale bien parada por varias razones: la primera de ellas es el perfil melódico ondulante antes mencionado; la segunda razón tiene que ver con la percepción del oyente dado que éste antes de la entrada de la guitarra ha interiorizado el fondo armónico de las cuerdas, de manera que está en condiciones de captar de forma

diferenciada e independiente el nuevo gesto musical de la guitarra. También ayuda que la dinámica de las cuerdas sea un pianísimo *pp* en contraste con el *mf* de la guitarra.

En los pasajes de mayor dificultad, especialmente cuando la guitarra coincide con gestos melódicos interpretados en las maderas tenemos resultados diferentes:

El primer pasaje corresponde a los compases 49 a 64 en el que la flauta se contrapone a la guitarra. Este caso se resuelve satisfactoriamente gracias a la diferencia de registro entre la flauta y la guitarra. El único punto más complicado sería el del compás 63 en el que el registro de la flauta interfiere en la guitarra (ver figura 5.49). Si observamos el gesto de la flauta vemos que es exactamente igual que el del compás anterior pero una octava más bajo. Este hecho facilita la identificación del gesto la segunda vez que se produce aunque lo haga en un entorno de mayor interferencia ya que el oyente ha interiorizado el gesto en el compás anterior al escucharse sin problemas gracias a la diferencia de registro.

Figura 5.49 Contrapunto flauta y guitarra. Cc.56-64

Por el contrario el pasaje de los compases 87 a 91, la guitarra no sale del todo bien parada; quizás es el fragmento musical en el que peor se percibe su sonido (ver figura 5.11). El gran inconveniente que tiene este pasaje es la elevada participación orquestal en la que se suceden los instrumentos constituyendo un fragmento de gran fluidez y variada textura. Mientras tanto la guitarra se mueve con una sucesión de acordes en tiempo de negra con un ritmo constante y plano. La situación se salva en parte gracias a que los acordes son cerrados y en consecuencia ganan una cierta sonoridad. Tampoco ayuda la relativa cercanía dinámica de la guitarra en *mf*.

Sin embargo, en el pasaje que abarca los compases 182 a 197 la guitarra sale airosa en su confrontación con las maderas (ver figura 5.50). En este último caso hay dos factores que contribuyen al éxito: el primero, es el mantenimiento de un patrón rítmico constante

con *ostinato* en la nota La con el que el oyente se va familiarizando, de forma que cada vez se va haciendo más audible; el segundo factor viene dado por la disposición de los acordes que al ser cerrados potencian la sonoridad en detrimento de la claridad de sonido. Tiene además mérito por la proximidad dinámica de las maderas en *mf* frente al *f* de la guitarra.

Figura 5.50 Confrontación guitarra con maderas, cc.188-197

El último pasaje de estas características corresponde a los compases 218 a 225 en el que se confronta esta vez el clarinete con la guitarra. La dificultad del pasaje viene dada porque el clarinete desarrolla una secuencia de terceras ascendente a lo largo de gran parte del registro de la guitarra lo que aumenta las posibilidades de interferencia entre ambos instrumentos (ver figura 5.51). Sin embargo el pasaje se resuelve bien gracias a dos recursos que ayudan a diferenciar los diseños musicales interpretados por ambos instrumentos: perfiles melódicos contrarios, en donde la guitarra presenta un perfil melódico descendente y movimiento, la guitarra interpreta un diseño rápido de semicorcheas de amplio recorrido que contrasta con el movimiento de negra y perfil estrecho del clarinete.



Figura 5.51 Confrontación guitarra con maderas, cc.217-225

Finalmente los rasgueos del final de la cadencia en solitario ponen de manifiesto, a través de un recurso muy característico de la guitarra, las posibilidades de ésta para alcanzar la intensidad necesaria que requiere un final de movimiento (ver figura 5.52). El compositor diluye posteriormente dicha intensidad mediante una coda en la que los instrumentos de la orquesta van despidiéndose mediante *pizzicatos*.

Figura 5.52 Rasgueos en guitarra, cc.318-321

5.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

El segundo movimiento es fundamentalmente melódico, motivo por el cual la probabilidad de interferencia aumenta a priori. Se aprecia asimismo una elevación del registro de las cuerdas, en especial de los violines, probablemente para dotar a la melodía de un mayor lirismo.

Como ya se vio en el análisis musical, el movimiento está integrado por dos temas emparentados entre sí. El desarrollo de los temas sin embargo presenta una diferencia importante cuando tratamos el aspecto orquestal. La diferencia radica en el hecho de que el tema principal tiene un mayor carácter contrapuntístico mientras que el tema secundario responde a un esquema de melodía acompañada.

Conforme con lo anterior parece bastante acertado el lucimiento inicial de la guitarra en la exposición por primera vez del tema principal. En esa primera exposición vemos las posibilidades de la guitarra para desarrollar una melodía con varias voces claramente identificables y en direcciones opuestas. La melodía aguda descendente y la grave ascendente. Se aprecian los matices tímbricos inherentes a la guitarra en sus dos registros sonoros más contrastantes, uno en su cuerda prima y otro el que caracterizan los bordones. A partir de ahí la guitarra ya no vuelve a interpretar el tema principal, evitando las interferencias con el resto de instrumentos y dejando el camino libre al desarrollo contrapuntístico, fundamentalmente a modo de canon imitativo, a cargo de las diferentes secciones musicales. El resultado final del conjunto es de una gran belleza musical y enorme lirismo.

Por último, resaltar que el registro en este segundo movimiento se eleva en las cuerdas en relación con el anterior, probablemente para dotar a la melodía de un mayor lirismo

Atendiendo al criterio de dificultad establecido, podríamos determinar que el grado de dificultad de este movimiento es bajo, en torno al 21 %. (19 compases frente a 91) (ver diagrama comparativo de la figura 5.46). La guitarra permanece casi ausente en los primeros compases (desde la marca 1 hasta la marca 5, unos 34 compases). El único escollo que la guitarra debe solventar en ese periodo musical se produce en el fragmento que va desde el compás 31 al compás al 38 (ver figura 5.17). Lo hace notablemente en un dúo con dos clarinetes, tarea que a priori no resulta fácil.

Los mecanismos empleados por el compositor coinciden con los utilizados en el primer movimiento en el pasaje de los compases 182 a 197 ya comentado: *ostinato* que acostumbra la escucha al oyente y acordes cerrados. En este caso habría que añadir además la sonoridad añadida que proporciona el bordón grave correspondiente a la nota mi 2 enfatizada por los timbales y la escasa interferencia de la melodía interpretada por el primer clarinete, siempre por encima del registro de los acordes de la guitarra. En este pasaje hay que destacar el mérito que tiene que la dinámica de ambos instrumentos, incluida la de la percusión, sea la misma: piano con reguladores.

Un pasaje que llama la atención es el correspondiente a la marca 6 (se inicia en el compás 63). En dicho pasaje se presenta una confrontación de la guitarra con la sucesiva intervención de los instrumentos de la sección de maderas. Se trata de una confrontación complicada en primera instancia. La resolución aún no siendo ejemplar, ya que la guitarra interpreta un *ostinato* de la nota La no del todo audible, presenta la habilidad de moverse a través de todo el registro de la guitarra. Esa variación, unida al *ostinato* capta cierta escucha en el oyente, especialmente en el registro alto. Hay que tener en cuenta que tampoco ayuda la misma dinámica de piano (*p*) para guitarra y sección de maderas (ver figura 5.22).

Resulta interesante observar la interpretación de la guitarra del tema secundario. Se inicia en la cadencia y se interpreta como una sucesión de acordes cerrados en los que va superpuesta la melodía. Resulta interesante este hecho ya que en la memoria del oyente queda asociado el tema a dicha sonoridad. Cuando más adelante (compás 67) se interpreten los dos temas simultáneamente, encargándose la guitarra del segundo, al oyente le será mucho más fácil reconocer el tema en la guitarra, haciéndose mucho más audible (figura 5.19). Es meritorio este pasaje teniendo en cuenta la gran confrontación melódica y orquestal y la proximidad dinámica: *mp* para la guitarra frente a *p* de las cuerdas. En el compás 71 la interferencia más problemática sería con el violonchelo que se solventa con el contraste de una escala de movimiento rápido descendente con un diseño arpegiado recurrente en el violonchelo que acaba convirtiéndose para el oyente en un fondo armónico (figura 5.53)

Figura 5.53 Confrontación guitarra y violonchelo, cc.70-71

En la cadencia final, en la convergencia de las escalas ascendente y descendente de la guitarra y flauta respectivamente (ver figura 5.24), las dificultades sonoras se

incrementan a medida que se estrecha el registro, en especial dentro del tramo La 4-La 5. En este caso la dinámica de ambos está muy próxima también (*pp* flauta frente a *p* guitarra).

5.3.3 TERCER MOVIMIENTO

Algunos aspectos coinciden con el primer movimiento. Por ejemplo la interpretación del tema principal se inicia con la orquesta de manera que cuando entra la guitarra el oyente ya conoce la melodía. El registro de las cuerdas es también grave, cercano al de la guitarra. También usa con frecuencia el acompañamiento sincopado de las cuerdas.

A diferencia del primer movimiento el grado de dificultad crece, aumentando el número de pasajes musicales en los que la guitarra tiene que enfrentarse al resto de instrumentos. Conforme a los criterios establecidos tendríamos un grado de dificultad del 32% (124 compases de dificultad frente a los 392) (ver diagrama comparativo de la figura 5.46). Aún así todavía estaríamos en un entorno conservador en lo que a dificultad orquestal se refiere.

La guitarra entra en la práctica en el compás 30 ya que en los 5 compases anteriores se oye con dificultad debido al gran movimiento de líneas melódicas de los instrumentos de la orquesta con los que la guitarra poco puede hacer con saltos de intervalos de 5ª (ver figura 5.37). Además en este caso, la dinámica de la sección de cuerdas es *forte* muy próxima al *piú forte* de la guitarra.

Entre los compases 30 y 45 la guitarra hace una presentación en solitario con bastante lucimiento previa a la exposición del tema principal. A partir del compás 45 la guitarra realiza la exposición de una forma bastante original, en dúo con el fagot. Hay que recordar que dicho instrumento pertenece al mismo grupo 1 de la guitarra por lo que las probabilidades de interferencia son grandes. Sin embargo, el pasaje se resuelve bastante bien. A ello contribuye el tratamiento de las voces. La voz melódica interpretada en la guitarra se encuentra en la parte alta del registro, alrededor de una octava por encima, por lo que se escucha bien. Además, el perfil melódico es bastante variable, contrastando con el resto de voces.

Hay que añadir también el hecho de que el fagot sigue un gesto musical bastante identificable a la escucha y que el contrapunto se realiza con la parte más fuerte de la guitarra, la zona de los bordones que además se mueven en una dirección contraria al movimiento del fagot (la primera decreciente, el segundo creciente) que sirve de contrapunto (ver figura 5.27). La dinámica también ayuda ya que hay bastante diferencia: la guitarra en un *mf* y el fagot en un *p*.

No resulta tan afortunado el siguiente pasaje, el que interpreta en modo picado la guitarra con el oboe y el fagot (cc. 79 a 91) (ver figura 5.28), en el que la interpretación de la guitarra se escucha diluida con el fagot, apreciándose con cierta nitidez sólo el oboe. El principal problema quizás resida en que fagot y guitarra se mueven muy

próximos todo el rato en el entorno de una octava (mi 3-mi 4). No ayuda mucho la dinámica ya que es *mp*, la misma en todos los instrumentos.

No funciona del todo mal el pasaje musical del compás 100 al 107 en el que la guitarra interpreta junto al clarinete un gesto melódico descendente, ambos en el mismo registro (ver figura 5.39). Quizás la clave esté en la formación de acordes cerrados entre ambos, en los que ambos instrumentos se refuerzan manteniendo la diferencia tímbrica. También ayuda la diferencia de dinámica: *mf* para la guitarra y *p* para el clarinete.

El fragmento musical de los compases 154 a 161 constituyen un cuello de botella para la guitarra en el que su sonoridad queda apagada por las líneas melódicas de las cuerdas, a pesar de que existe diferencia dinámica entre ambas. Afortunadamente la guitarra resurge a partir del compás 162 y se mantiene hasta el 173 gracias al gran movimiento de su línea melódica y a la presencia de contundentes rasgueos en las partes fuertes de los compases (figura 5.41). Este mismo recurso se emplea también en el pasaje que va desde el compás 200 hasta el 211 con el mismo resultado satisfactorio.

El pasaje musical que se inicia en la marca **7** y que llega hasta el compás 226 es uno de los más interesantes. La guitarra se confronta con la viola y la sección de maderas. El pasaje inicial se solventa fácilmente dado que interpreta un diseño repetitivo de semicorcheas que acaba rápidamente el oyente asociándolo a un fondo armónico. La guitarra por su parte realiza un movimiento melódico de perfil ondulante de manera que se superpone sobre el fondo armónico de una manera muy natural a la escucha (figura 5.35). La dificultad mayor se presenta según van apareciendo los diferentes instrumentos de madera. En este caso, la guitarra interpreta una secuencia ondulante de acordes de triada cerrados de corchea que resultan contundentes a la escucha. En principio empiezan ondulantes y a medida que la interferencia sonora aumenta se convierten en una secuencia ascendente muy reconocible para el oyente (3.2.4.20). Llama poderosamente la atención en este caso que la dinámica de la guitarra está en *p*, por debajo de la mayoría de los instrumentos.

En la reexposición del tema principal la guitarra se incorpora desde el principio y el resultado sonoro es positivo a pesar de las dificultades sonoras que a priori representa este pasaje. Dos factores contribuyen claramente. El primero es la interpretación de un gesto musical muy reconocible para el oyente (dos semicorcheas seguidas de corchea) pero nuevo al inicio de la reexposición lo que lo hace todavía más identificable (en la exposición lo interpretaba el clarinete pero al final del pasaje no al principio). El segundo factor y más característico es el rasgueo en tiempo débil de compás, ahí el efecto es mayor, aumentando la sensación de cabalgar de los caballos (ver figura 5.29).

En el fragmento musical de la marca **10** se presentan los mismos problemas sonoros de la guitarra que en la marca **2** (ver figuras 5.54 y 5.28 respectivamente), a pesar de haber aumentado la dinámica de la guitarra a *mf*.

Tampoco queda muy bien parada en el pasaje siguiente en el que se interpreta simultáneamente el tema principal y el tercer tema secundario; si bien las cuerdas

refuerzan su sonido al interpretar al unísono la melodía no llega a oírse del todo bien, dada la coincidencia en la dinámica de ambas (*f*) (ver figura 5.30).

Figura 5.54 Pasaje con dificultad sonora, cc. 359-368

5.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA

Como indicábamos en nuestra metodología un aspecto interesante para nuestro trabajo es determinar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales que caracterizan el lenguaje de la guitarra ya que ello nos ofrece en cierta medida una visión del grado en el que la obra se acerca al idioma del instrumento. Es por tanto una particularidad compositiva de los conciertos de guitarra que le diferencia de otras obras concertantes para otros instrumentos y que perfila los diferentes estilos de composición de los conciertos de guitarra.

En el caso de este concierto hay que destacar la proliferación de cadencias, una por cada movimiento. Este hecho ofrece una ventaja inicial en el uso de recursos guitarrísticos dado que las cadencias normalmente están pensadas para el lucimiento del intérprete y en consecuencia, se incrementa en ellas el uso de recursos propios de la guitarra. Además dentro del uso de recursos se pondrán de manifiesto con mayor probabilidad aquellos cuyo sonido se aprecia en mayor medida en una atmósfera intimista; este es el caso por ejemplo de los armónicos, arrastres, toque en puente y percusión en cuerdas.

Los valores obtenidos para cada uno de los índices de utilización en cada movimiento se indican a continuación. Se incluye también el número de recursos empleados en cada movimiento en forma porcentual (número de recursos/14).

En el **primer movimiento** (257 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos:

- Trémolo: 16 compases (6%)
- Escalas: 32 compases (13%).
- Rasgueos: 48 compases (19%).
- Acordes densos: 20 compases (8%)
- Secuencias encadenadas: 40 compases (16%).
- Arpeggios: 24 (9%)
- Presencia de bordones: 11 (4%)
- Ligados: 12 (4,7%)
- Número de recursos: 8 (57%)

En el **segundo movimiento** (65 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

- Escalas: 7 compases (11%)
- Rasgueos: 28 compases (43%)
- Secuencias encadenadas: 3 (5%)
- Presencia de bordones: 40 (62%).
- Adornos: 4 (6%)
- Ligados: 2 (3,1%)
- Número de recursos: 6 (43%)

En el **tercer movimiento** (316 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Escalas: 57 compases (18%)
- Rasgueos: 54 compases (17%)
- Acordes densos: 4 (1%)
- Secuencias encadenadas: 25 (8%)

-Arpeggios: 8 (3%)

-Presencia de bordones: 33 (10%)

-Ligados: 36 (11,4%)

-Número de recursos: 7 (50%)

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 5.55. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.

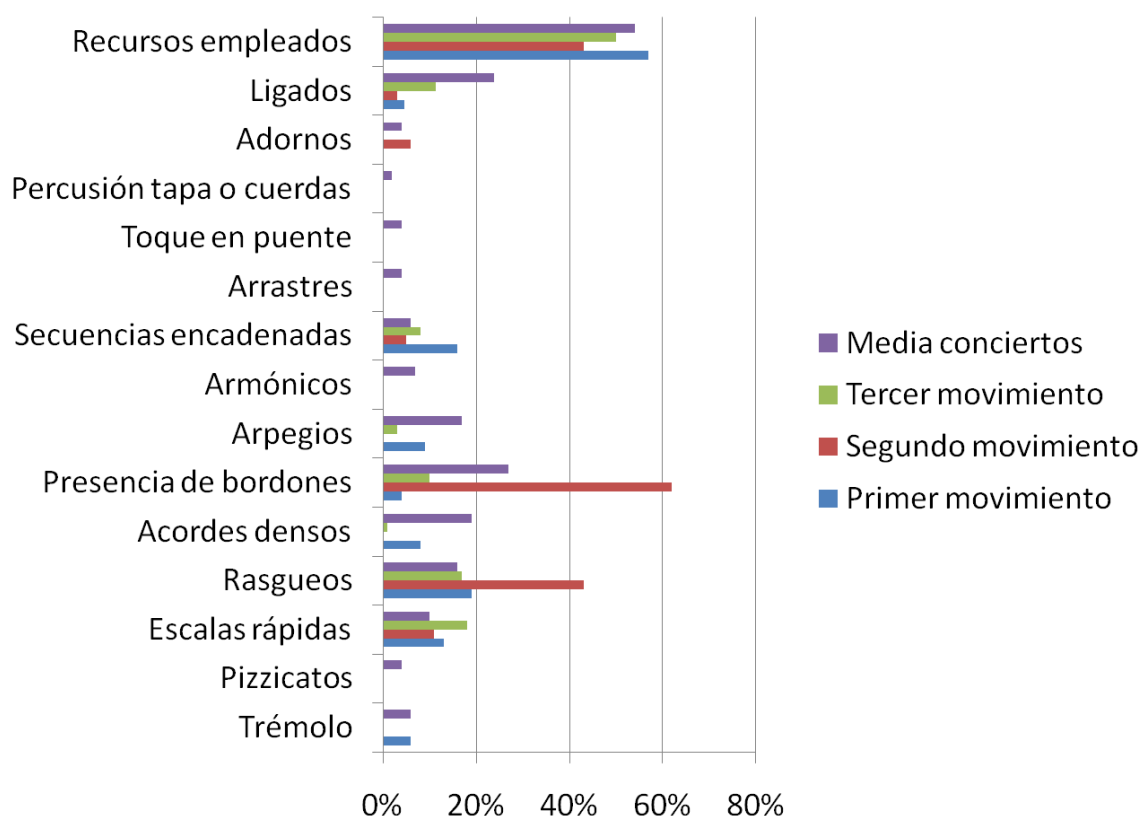


Figura 5.55 Diagrama de recursos de guitarra

Se observa a partir de estos datos, un uso moderado y uniforme de recursos. Destaca el uso de cuatro recursos por encima del resto: presencia de bordones, secuencias encadenadas, rasgueos y escalas rápidas. Todos ellos, a excepción de la presencia de bordones, están por encima de la media de los conciertos estudiados, prácticamente en todos sus movimientos. No obstante, la presencia de bordones en el segundo movimiento sobresale de forma muy destacada por encima de la media de conciertos, aunque no así el resto de movimientos.

A tenor de los recursos anteriores, se deduce que el compositor delega en la guitarra gran responsabilidad en la rítmica (rasgueos) y en el movimiento musical (secuencias y

escalas). Además las secuencias encadenadas y las escalas rápidas también tienen que ver mucho con la faceta virtuosística de la guitarra en este concierto.

5.4. ESTILO MUSICAL

El concierto que nos ocupa parece situar inicialmente su discurso musical en un contexto musical italiano romántico. Esta primera consideración es relevante de cara a las expectativas en las que se va a mover el oyente. La base de esta afirmación la encontramos de manera diferente en cada uno de los movimientos. El primer movimiento nos traslada a los primeros conciertos de guitarra de figuras como Giuliani o Carulli entre otros; debido a su estructura en forma de sonata y al tema principal que evoca claramente la melodía de las sonatas para guitarra de aquella época. El segundo movimiento exalta el lirismo propio del *bel canto* con una preciosa melodía con aire de romanza que constituye el tema principal. El tercer tema tiene un claro aire caballeresco y heroico que teniendo en cuenta ciertos pasajes de aire español (puente musical de la figura 5.41) podría evocar a la caballería de Nápoles, dada su estrecha relación durante mucho tiempo con la Corona de España.

La organización de la obra responde a una estructura de sonata de tres movimientos típica de los conciertos para instrumento solista. Se observa que cada movimiento tiene su cadencia de guitarra. La fuerte influencia del intérprete dedicatario, Andrés Segovia, tiene un peso evidente, no sólo para el compositor sino también para el oyente que de alguna manera, aunque inconscientemente, espera una actuación *virtuosística* en la que poder apreciar el talento de éste. Por tanto, en este sentido la inclusión de cadencias responde claramente a las expectativas de un auditorio carente de referencias de conciertos de guitarra pero probablemente conocedor de obras de guitarra.

En la organización del concierto existe una clara jerarquización de temas identificándose en cada uno de los movimientos un tema principal y uno o varios temas secundarios.

Los temas principales, salvo en el segundo movimiento, están constituidos por una melodía acompañada con acordes en tiempo fuerte de compás en los que se destacan las características melódica y de acompañamiento de la guitarra. Desde el punto de vista armónico son bastante estables, desarrollándose en la tonalidad principal con alguna pequeña flexión. Suelen trasladarse al relativo o a la dominante en las repeticiones y suelen presentarse en tonalidades mayores aunque no siempre es así (por ejemplo el tema principal del tercer movimiento).

En el segundo movimiento el tema principal permite también destacar las cualidades melódicas contrapuntísticas que es capaz de desarrollar la guitarra, interpretando varias voces de forma independiente y situadas en zonas extremas del registro, en donde se aprecia una diferencia tímbrica muy característica entre los bordones y la cuerda prima. En este sentido es relevante que la exposición inicial de la melodía principal sea a cargo

de la guitarra en solitario. También es cierto que al arrancar el tema principal con la guitarra en solitario evita la confrontación melódica con otros instrumentos de la orquesta en los que la guitarra por su escaso volumen sonoro se diluye y no muestra todo su potencial de matices. Como se irá viendo en este trabajo es un hecho común en los conciertos de guitarra evitar la interpretación de melodías puras desprovistas de acordes por el problema antes mencionado.

Hay que destacar al respecto un marcado aire cinematográfico de la melodía con un esquema de guitarra en solitario seguido de la orquesta al que estamos habituados en muchas películas pero que en los años 40 no deja de ser una indudable aportación musical innovadora de la guitarra.

Los temas secundarios por regla general están constituidos por secuencias de acordes que llevados a la guitarra resultan muy adecuados a su faceta de instrumento de acompañamiento con los que la guitarra despliega su máxima sonoridad. Dichos temas se caracterizan por una rítmica muy constante que contrasta con su tratamiento armónico. La armonía suele ser modal y se producen continuos traslados a diferentes modalidades. Su ritmo armónico puede llegar a ser bastante alto en algunos casos, como por ejemplo en el tema secundario del primer movimiento (figura 5.3).

Un rasgo característico del compositor en esta obra son los traslados armónicos de los temas una segunda menor: tema secundario (primer movimiento), tema principal y secundario (segundo movimiento) y tema principal (final de la Reexposición del tercer movimiento).

Hay que destacar el tratamiento melódico llevado a cabo en el concierto, especialmente en el segundo movimiento, en el que sobresalen los siguientes aspectos:

- Tratamiento contrapuntístico: contrapunto de voces independientes y repetición de voces mediante canon imitativo.

- Melodías fácilmente trasladables entre diferentes tonalidades.

- Interpretación simultánea de temas con líneas melódicas independientes que se funden de forma natural gracias a su parentesco.

A lo largo del concierto no se aprecian cambios rítmicos significativos ni tampoco cambios métricos. Los pasajes de mayor movimiento los constituyen los puentes musicales. A lo largo del análisis se ha visto como el compositor aprovecha dichos puentes para generar sensaciones diferentes de movimiento:

- A través de patrones constituidos por gestos musicales ondulantes o crecientes.

- Mezclando texturas que crean planos diferenciados dentro de un fondo armónico o melódico. La mezcla de texturas no solo se limita a mezcla de diferentes diseños de gestos melódicos sino también a combinaciones de gestos con diferencias métricas (ver figura 5.12)

-Movimientos cíclicos a partir de secuencias de acordes arpegiados o trémolos con melodías en bordones; en este último caso además se produce una sensación de retención en el movimiento ocasionada por el trémolo que da como resultado un movimiento contenido muy interesante de cara a la expectativa de resolución que genera en el oyente.

-Rítmica variable combinada con rasgueos (ver figura 5.41).

Normalmente en estos mismos puentes la armonía es ambigua o muy inestable lo que enfatiza más aún la inquietud o la agitación musical.

En lo que se refiere al sonido, el concierto alterna las intervenciones de la guitarra y la orquesta evitando la frecuencia de las confrontaciones. En ese sentido el grado de dificultad potencial para la guitarra es bajo si lo comparamos con la media de los conciertos de guitarra estudiados (ver figura 5.46). Por otro lado, también es cierto que aunque dicha dificultad potencial no es alta el hecho de acercar el registro sonoro de la orquesta al registro de la guitarra es un factor potencial de dificultad añadido ya que el enmascaramiento de notas en las confrontaciones se puede producir con mayor probabilidad.

Algunos de los recursos más significativos empleados en las confrontaciones de la guitarra con la orquesta son los siguientes

-Perfil melódico ondulante en la guitarra.

-Planos melódicos o armónicos diferenciados por el uso de líneas con diferentes métricas o/y texturas de los gestos musicales.

-Interpretación en la guitarra de notas con amplio recorrido a lo largo de todo el registro.

-Gestos musicales repetitivos que acostumbran el oído. Cuando son interpretados por la guitarra se enfatizan a veces con *ostinatos* de nota pedal.

-Interpretación en la guitarra de acordes cerrados en las zonas en las que existe una gran interferencia de notas al efecto de potenciar su sonoridad.

-Separación de registro en las voces evitando en lo posible una interferencia potencial.

En cuanto a la aproximación idiomática del concierto a la guitarra, desde el punto de vista armónico, no hay grandes aspectos destacables, a excepción de algún pasaje de cuartas encadenadas cuya sonoridad se puede asociar al sonido de las cuerdas al aire de la guitarra. La elección de Re M como tonalidad principal permite disponer de notas pedales de tónica y dominante (cuerdas 4ª a 6ª) en los bordones que proporcionan una sonoridad también característica. Precisamente el uso de notas pedales es bastante frecuente en este concierto.

La utilización en el concierto de recursos característicos de la guitarra es bastante adecuada en número y en porcentaje de uso, destacando por encima de la media en

secuencias encadenadas y en rasgueos y, en el segundo movimiento, las melodías con bordones; la otra cara de la moneda son la escasez de acordes densos y la nula utilización de armónicos (ver figura 5.55).

CAPÍTULO VI

CONCIERTO DEL SUR DE MANUEL PONCE

6.1. ANTECEDENTES

Manuel María Ponce (1882 Fresnillo, Zacatecas-1948 Ciudad de México), pianista, compositor y catedrático. Se licenció en composición en la Escuela Normal de París en 1932 donde tomó clase con Paul Dukas. Es conocido esencialmente por su amplia obra para guitarra aunque trabajó también otras formas musicales como la música de cámara, las canciones, las obras para piano, obras para orquesta, ópera y tres conciertos para solista y orquesta entre los que se encuentra el concierto de guitarra y orquesta.

En 1923 Segovia llegó a México y conoció a Ponce que quedó impresionado al escuchar su primer concierto sobre el que escribió una crónica en el Universal el 6-5-1923 halagando su talento³⁴.

A partir de ahí surgió una gran amistad entre ambos que dio como fruto la composición de numerosas piezas de guitarra que ampliaron el escaso repertorio guitarrístico con el que contaba Segovia en aquella época. Fue de los primeros compositores no guitarristas que empezaron a componer para este instrumento en la década de los años 20. Durante los años 20 y 30 creó la mayor parte de su amplio catálogo de obras de guitarra entre las que destacan entre otras *Las Variaciones sobre la folía de España* (1929) que sirvió de modelo a Castelnuovo-Tedesco para iniciarse en la composición de guitarra y la *Sonatina meridional* (1939). Completan el catálogo 6 sonatas, numerosos preludios y otras piezas varias de guitarra.

La composición del concierto de guitarra y orquesta comenzó en el otoño de 1932 con el segundo movimiento según³⁵. Tuvieron que pasar 8 años hasta que Ponce enviara la primera parte del Concierto correspondiente a la exposición del primer movimiento. Es lógica la reacción de alegría de Segovia cuando recibió dicho envío que quedó plasmada en la carta de respuesta que le envió a Ponce el 5 de octubre de 1940³⁶.

Desde ese momento hubo numerosa correspondencia entre Segovia y Ponce en la que se refleja un exhaustivo seguimiento por parte de Segovia de los avances en la composición del concierto, en la que éste realiza varias propuestas de modificaciones. En la primera de ellas fechada el 9 de noviembre, Segovia propone modificar el acompañamiento en la guitarra correspondiente al desarrollo del segundo tema³⁷. Se refiere a un pasaje de notas repetidas en cuartas en Fa M primero y luego en La M sobre el que propone mantener los acordes pero con un ligero rasgueo que según Segovia,

³⁴ OTERO, Corazón. *Manuel M. Ponce and the guitar*, Westport : The Bold Strummer, 1994, p.18

³⁵ ALCAZAR, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M.Ponce*, México:Etoile, 2000, p.260

³⁶ OTERO, Corazón. *Op.cit.*, p.61

³⁷ OTERO, Corazón. *Op.cit.*, p.62-63.

añadiría gracia rítmica y proporcionan cierto halo armónico exclusivo de la guitarra (ver análisis cc.134 a 147)

En carta de 26 de noviembre, escribe de nuevo indicando: “ya he recibido completo el primer tiempo con la cadencia y estamos encantados con la obra. Dios te ilumine en la modificación que proyectas del andante y del último tiempo. Recuerdo con placer ciertas frases del *Allegro* y ardo en deseos de trabajar la obra completa. Me permito aconsejarte algunos cambios en la cadencia. Adjuntos van. Toda esa parte de acordes *brisés* en fusas, me gustaría que fuese más melódica”³⁸.

Posteriormente en carta fechada el 10 de diciembre vuelve a insistir sobre las modificaciones propuestas para la cadencia. En dicha carta Segovia añade “Y piensa querido Manuel en una cadencia menos poética, más brillante para el último tiempo. La cadencia para la mayoría del público ignaro es como el do de pecho del tenor o los gorgoritos de la tiple, hay quien solo va para eso. La última cadencia de Castelnuovo es brillante sin ser antimusical, tú puedes hacerlo con más ingenio y musicalidad. El andante gana mucho con las modificaciones y resultará misterioso y poético por su bello ambiente oriental”³⁹. En este último punto coincide con la apreciación de Corazón Otero sobre el segundo movimiento del concierto en el que considera que se rememora el barrio del Albaicín de Granada, a lo que añade también, que “el primer movimiento en forma de sonata y con una amplia cadencia para el solista sugiere melódicamente y rítmicamente el ambiente andaluz. El oboe comienza una preciosa melodía que es seguida por sucesivos desarrollos hasta llegar al segundo tema interpretado por la guitarra sobre una nota en el chelo. Un importante pasaje contrapuntístico separa este tema de la reexposición del primero. Se regresa al segundo tema esta vez interpretado con las 5 cuerdas en un crescendo que nos conduce a un bello final”⁴⁰. Dicho pasaje seguramente se refiera al de los cc.237 a 245 en el que se detendrá también nuestro análisis.

Tres días más tarde Segovia le pide que cambie los tres compases de arpegios iniciales de la guitarra al comienzo del segundo movimiento, ya que resultan “oscuros, graves y premiosos a causa de las posiciones que hay que adoptar en la guitarra para interpretarlos”. Posteriormente el 17 de diciembre vuelve a referirse al segundo tiempo e indica que le ha llegado lo que faltaba de éste y que es una maravilla: “Esa parte no me importa que el público no esté a su alcance. Es pura poesía, Paquita y yo lo tocamos varias veces al día para nuestro deleite” Al final de la carta vuelve a insistir en los arpegios del comienzo para que los modifique.⁴¹

Posteriormente el 5 de enero de 1941, muestra su satisfacción con los cambios de la cadencia cuyos arreglos le han parecido acertadísimos. “La modificación de los arpegios y la extensión que le has dado al episodio que le sigue varía su sentido y lo enriquece

³⁸ ALCAZAR, Miguel. *Op.cit.*, p.262

³⁹ ALCAZAR, Miguel. *Op.cit.*, pp.262-264

⁴⁰ OTERO, Corazón. *Op.cit.*, p.64

⁴¹ ALCAZAR, Miguel. *Op.cit.*, p.264

respecto a la versión precedente. La parte nueva era necesaria para la llegada del segundo tema en La M. El resto se realza y embellece hasta la llegada de la orquesta. Creo que en proporciones y en contenido ha ganado toda la Cadencia y por ello celebro haberte exhortado a los cambios que le has hecho”. Al final de la carta añade “El último tiempo, si continua con la misma forma que hasta ahora, será bellísimo. Todo el desarrollo de ese primer tema es una delicia. También lo has variado, ¿verdad?”⁴².

En carta fechada el 6-1-1941 Segovia comunica entusiasmado a Ponce que ya ha recibido el último movimiento del concierto, que lo acaba de tocar completamente y le parece natural, gracioso bello y también melódico, espontáneo y penetrante ⁴³. Finalmente en una carta de 20 de enero de 1941. Segovia le da las gracias por el último envío que completa todo el concierto. Asimismo indica “Has hecho muy bien en no intercalar Cadencia en este Tiempo (se refiere al último). Hubiera interrumpido el brío que trae desde los primeros compases y que, sin decaer, prosigue hasta el último acorde”⁴⁴.

A la llegada de Ponce a Montevideo en Septiembre de ese año, Segovia y él revisaron juntos el concierto que se estrenó el 4 de octubre con inmenso éxito y unánime aprobación.

Miguel Alcazar en su libro habla de la existencia de un manuscrito original de la partitura del estreno que fue extraviado y del que tan solo sobrevive una fotocopia que se encuentra en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México. En dicho manuscrito no aparecen todas las correcciones sugeridas por Segovia cosa que sí ocurre en la edición publicada por Peer en 1970. En dicha edición se suprime la marca 18 del primer movimiento del manuscrito original y la última parte de la sección de armónicos en la cadencia. También se añadieron acordes al comienzo del segundo movimiento que no aparecen en el manuscrito y un acompañamiento de guitarra en el tercer tiempo de la marca 53 al 54 de la edición de Peer, así como cambios de tesitura y añadiduras de notas, acordes y rasgueos.⁴⁵

El concierto fue grabado por Decca con la Sinfónica del Aire dirigida por Enrique Jordá cuya grabación apareció en 1959 en el álbum de tres discos que celebran el 50 aniversario del debut de Segovia en la ciudad de Granada ⁴⁶

⁴² *Ibid.*

⁴³ OTERO, Corazón. *Op.cit.*, p.65.

⁴⁴ ALCAZAR, Miguel. *Op.cit.*, p.266.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p.268.

6.2. ANALISIS MUSICAL

6.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El concierto está integrado por tres movimientos Allegretto, Andante y Allegro moderado e festivo. Existe un cierto desequilibrio en el reparto del tiempo entre los diferentes movimientos ya que el primer movimiento tiene una duración que viene a ser la suma de la duración de los otros dos movimientos. Además el primer movimiento es el único que incorpora una cadencia, bastante extensa por otra parte (86 compases).

La estructura de los movimientos no responde a una estructura estándar tipo sonata. En su lugar se aprecia una organización bitemática en la que los temas se van desarrollando o transformando en el transcurso de la exposición para posteriormente llevarlos a una reexposición. El tercer movimiento es una excepción a lo anterior ya que los dos temas se organizan en torno a una estructura de rondó. En su conjunto forman una obra bastante simétrica en lo que a número de compases se refiere, no a su duración, con unos movimientos extremos bastante extensos pero muy equilibrados (439 compases del primero frente a 459 compases del tercero) y un segundo movimiento más reducido pero no corto (121 compases).

El carácter musical de la obra es netamente español, aunque con cierto tinte impresionista, especialmente el segundo movimiento. El primer movimiento es muy cantable, con dos diferentes presentaciones, una con un canto más ornamentado y denso y otro, más sencillo y fresco. El segundo movimiento es melódico, inicialmente algo enigmático y posteriormente más lírico. El tercero es muyailable con un aire festivo que nos recuerda en gran medida a las danzas de Turina y de Falla.

6.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

Como señalábamos en el apartado de consideraciones generales, este movimiento no responde exactamente a la estructura clásica de sonata ya que no existe la sección de desarrollo como tal, sino más bien una sección de exposición en la que se produce un cierto desarrollo de los temas en las repeticiones y un amplio desarrollo musical en los puentes a partir de los gestos musicales del tema principal. Por el contrario, sí mantiene una sección clara de reexposición aunque con ciertas licencias significativas que se salen del estándar. En primer lugar, aparece un nuevo tema insertado en el puente que enlaza los dos temas de la exposición. En segundo lugar, mientras la reexposición del tema principal se realiza prácticamente sin ningún cambio, la reexposición del tema secundario se repite hasta en cuatro ocasiones con una orquestación diferente.

Ambas secciones en consecuencia son muy amplias y conforman un primer movimiento bastante extenso (439 compases). La sección de exposición abarca los 182 primeros compases mientras que la sección de reexposición abarca los 208 compases siguientes

(incluidos los 89 compases de la cadencia). El movimiento finaliza con una extensa coda de 49 compases (figura 6.1).

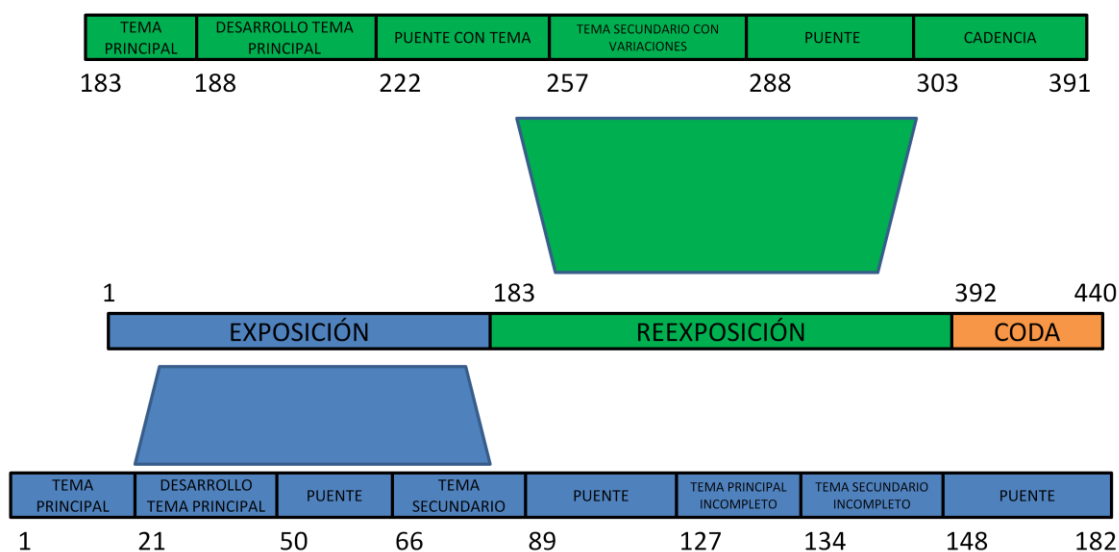


Figura 6.1 Estructura del primer movimiento

El hecho de que la coda sea tan extensa tiene una posible justificación. La cadencia interrumpe un momento musical álgido al que se llega a través de un puente en el que la música recorre un largo *crescendo* de gran intensidad. Podría perfectamente haber acabado el movimiento en ese punto, sin embargo en su lugar, irrumpe una cadencia de una gran extensión diseñada para lucimiento del intérprete dedicatario. El inconveniente que presenta este tipo de cadencias tan extensas es el parón musical que suponen de cara al oyente y la dificultad que implica para el compositor tener que volver a alcanzar el punto de intensidad interrumpido por la cadencia. Necesita por tanto retomar el movimiento y la intensidad musical perdida, para lo cual, el uso de una coda de gran recorrido permite alcanzar de nuevo dicha intensidad.

6.2.2.1 TEMAS

El movimiento gira en torno a dos temas en los que no se aprecia una clara jerarquía entre ellos. Se podría considerar uno como principal, fundamentalmente porque el material musical que lo constituye sirve para construir los numerosos puentes musicales y la coda. Son dos temas contrastantes en lo que a su perfil melódico y métrica se refiere.

El tema principal presenta una melodía que se inicia en tiempo de anacrusa cuyo perfil es ascendente-descendente, muy continuo y ornamentado, con un carácter muy cantable. Dicha melodía se construye a partir de los siguientes gestos musicales: corchea seguida

de dos semicorcheas, dos semicorcheas en tiempo débil seguidas de un grupo de 4 semicorcheas y grupos de 4 semicorcheas. Estos mismos gestos musicales combinados irán conformando los diferentes puentes musicales que integran el movimiento.

El tema está organizado en dos frases de 5 compases respectivamente (figura 6.2).

Figura 6.2 Tema principal, cc.1-12

El tema principal es esencialmente melódico, sin ninguna armonía concreta asociada, únicamente presenta el gesto cadencial característico de la cadencia andaluza. Se podría considerar que lleva una armonía implícita, determinada por las notas que constituyen la melodía; dichas notas se mueven en torno a un centro tonal en el que se produce la cadencia. A lo largo del movimiento la melodía se traslada diferentes intervalos y suele acompañarse con acordes que sugieren la modalidad en cada caso.

El tema principal se interpreta durante los 49 primeros compases. En su primera aparición, la melodía es interpretada por el Oboe en solitario y a continuación en la flauta. En este sentido el inicio resulta poco convencional ya que lo usual sería que lo iniciara la orquesta o la guitarra. La guitarra por su parte, en su primera aparición, sirve de acompañamiento del tema (compás 6 a 11) mediante una secuencia de acordes densos de sonoridad flamenca que nos sugiere un Mi flamenco⁴⁷: cadencia andaluza sobre la nota mi en la melodía y acordes Mi M y Si disminuido. Los acordes se superponen a una sonoridad de cuartas (quintas) proporcionada por las cuerdas al aire (mi-la-re) que añaden un cierto tinte impresionista.

⁴⁷ MI frigio con el I grado mayorizado.

Después de la primera aparición del tema, la guitarra interpreta la segunda frase del mismo (compases 12 a 16) a la que sigue la interpretación de nuevo de la primera frase a cargo de la sección de cuerdas. Se mantiene la armonía sugerida inicialmente.

A partir del compás 21 y hasta el compás 49 se transforma el tema principal. En este pasaje musical hay que distinguir dos partes significativas: una primera parte en la que la guitarra lleva a cabo un desarrollo melódico del tema (compases 21 a 32) (figura 6.3) manteniendo la rítmica del mismo y una segunda parte (compases 36 a 43) mucho más variada rítmicamente, en la que se rompe la rítmica con una sucesión de saltos de intervalos de octavas (compases 38 y 39) que cambian apreciablemente a la escucha el carácter original del tema y que vuelve a sugerir una cierta sonoridad impresionista (figura 6.4).

The image shows a musical score for measures 20 to 24. The score is written for a full orchestra and guitar. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Timpani (Timp.), Guitar (G.), Violin 1 (Vl.1), Violin 2 (Vl.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The tempo is marked '2º a tempo' and 'poco rall.'. The score shows the development of the main theme, with the guitar playing a melodic line and the strings providing harmonic support. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 6.3 Desarrollo tema principal (1ª parte), cc.21-24

Desde el punto de vista armónico, la primera parte sugiere re menor (presencia de si bemol, acorde de 7ª de dominante y pedales de tónica y dominante). Mediante unos compases puente con un *ostinato* en Fa#m, se alcanza la segunda parte, armónicamente bastante ambigua aunque podría situarse la melodía, primero en sol# frigio (oboe) y luego, en La menor (flauta y clarinete). Por tanto se trata de traslados armónicos poco

convencionales, primero a intervalo de tritono y posteriormente a intervalo de segunda ascendente.

Figura 6.4 Desarrollo tema principal (2ª parte), cc.38-41

El pasaje finaliza en sus últimos compases con la interpretación a cargo de la guitarra de la primera frase de la melodía principal dividida en dos semifrases, en donde la segunda semifrase se repite y se alarga hasta la cadencia final (compás 49). La melodía sugiere la primera vez un Mi frigio y se torna en un Si frigio en la cadencia final.

La primera frase del tema principal se vuelve a repetir después de un amplio puente musical a partir del compás 127y hasta el 133, a cargo de la guitarra en solitario dialogando con gestos musicales interpretados por la flauta y el clarinete. En este caso la melodía se traslada un intervalo de quinta primero y un intervalo de sexta después. La primera vez, la presencia del fa natural y del acorde de Mi M nos sugiere un Mi flamenco a pesar de que la melodía cadencie en la dominante en lugar de la tónica. La segunda vez, la presencia de re bemol, la bemol, si bemol y el acorde de Do M (mi natural) nos sugiere Do flamenco y la melodía cadencia igual que antes en la dominante (en este caso sobre sol).



Figura 6.5 Repetición tema principal en guitarra, cc.127-132

La Reexposición del tema principal comienza a partir del compás 183 y abarca hasta el compás 222, aunque no de la forma convencional ya que, por un lado, no se reexpone desde el principio sino desde el compás 16 y, por otro, porque el inicio del pasaje musical se interpreta en este caso por la guitarra en lugar de los instrumentos de cuerda (figura 6.6).

Figura 6.6 Reexposición tema principal, cc.183-187

Dicha reexposición es idéntica salvo el pasaje musical que sirve de puente interior correspondiente a los compases 33 a 36 que se modifica y extiende en la reexposición (compases 200 a 208). Asimismo, el pasaje musical en el que se efectúa un desarrollo de la melodía principal se repite trasladado un intervalo de cuarta por encima.

El tema secundario está constituido por una melodía armonizada, organizada en dos frases de 4 compases cada una, que se inicia en primer tiempo de compás. Contrasta con la melodía del tema principal ya que está completamente desprovista de ornamentaciones y la densidad de notas es mucho menor. Las notas son muchas largas y es característico el ligado de corcheas tiempo débil-tiempo fuerte que resalta la anacrusa que cae sobre el acorde en tiempo fuerte. El efecto que produce lo anterior es el de una melodía fresca y sencilla con un marcado carácter español.

Desde el punto de vista armónico, la tonalidad queda sugerida sutilmente pero sin una clara confirmación. Además los acordes que armonizan el tema no siguen una secuencia fija en cada una de las repeticiones sino que va variando, lo que dificulta determinar con claridad la tonalidad en la que se está moviendo. En cualquier caso, el tema secundario se desarrolla siempre en tonalidades mayores, al contrario de lo que ocurría con el tema principal que lo hacía en modalidades menores (normalmente en modo frigio).

Se inicia en el compás 66 introducido por un *ostinato* de corcheas en la nota si, interpretado previamente por el violonchelo (figura 6.7). La nota pedal Si, continúa a lo largo de la exposición del tema, formando acordes con intervalos de quinta, de cuarta y de segunda que proporcionan un tinte impresionista muy suave. En esta ocasión, la guitarra interpreta la melodía y su correspondiente armonía. Nos sugiere armónicamente la tonalidad de Mi M con una pequeña flexión modal (mixolidio) en la cadencia de la primera frase. La nota Si sería por tanto la nota pedal de dominante. Esta pequeña flexión ocurre en cada traslado armónico que se produce en cada una de las repeticiones.

El tema secundario se repite a partir del compás 78, a cargo de los instrumentos de madera, acompañados esta vez por la guitarra con un ritmo de tresillos muy andaluz que remarca el aire español (figura 6.8). La armonía que se sugiere en esta repetición sería Sol M. Tras un conato de repetición del tema a cargo de la guitarra (compases 86 a 88) queda interrumpido éste y se inicia el puente que nos lleva a la repetición de los temas (a partir del compás 127).

La reaparición del tema secundario (sólo la primera frase) se produce después de la repetición del tema principal; en primera instancia, es interpretado por los instrumentos de madera (compases 134 a 137) y posteriormente, por los instrumentos de cuerda (compases 144 a 147). La guitarra siempre con el rasgueo de tresillos a modo de acompañamiento. En esta ocasión la armonía se traslada a Fa M primero y a La M después.

Figura 6.7 Tema secundario, cc.66-74

La reexposición del tema secundario se realiza como si de un tema con variaciones: se tratara: primero, la sección de cuerdas formando acordes (compases 257 a 264) (figura 6.9) después, la guitarra, inicialmente interpretando la melodía completa en los graves sin armonizar y después sólo la primera frase de forma armonizada (compases 265 a 276) (figura 6.10); posteriormente, el tema es interpretado en la guitarra y en los

instrumentos de madera, la guitarra con acordes de tres notas al principio y luego, transformando la melodía sin armonizar (compases 277 a 284) (figura 6.11).

Se cierran las variaciones con la interpretación de nuevo en la guitarra de la primera frase, con la melodía en los bordones sin armonizar pero trasladada (compases 285 a 288).

Figura 6.8 Repetición tema secundario con rasgueos en guitarra, cc.78-83

La primera vez la melodía se traslada una cuarta respecto a la exposición inicial del tema y se modifica la armonía también: La M (en lugar de Mi M). La segunda vez se mantiene la melodía y la armonía respecto a la vez anterior cuando se interpreta en los graves sin armonizar y lo mismo ocurre cuando se repite la primera frase armonizada (La M). La tercera vez que se repite el tema, la melodía se traslada una sexta menor y armónicamente a la tonalidad de Fa M. La última repetición de la primera frase en los bordones de la guitarra se vuelve a trasladar a La M como en la anterior repetición de la primera frase.

Figura 6.9 Primera variación tema secundario en reexposición, cc.257-263



Figura 6.10 Segunda variación tema secundario en reexposición, cc.265-271

Figura 6.11 Tercera variación tema secundario en reexposición, cc.277-283

6.2.2.2 PUENTES MUSICALES

Los puentes musicales de este movimiento constituyen una parte importante del mismo, no sólo por su amplia extensión y numerosa presencia, sino también por lo interesante que resulta su desarrollo musical. Una característica común a todos ellos es el diálogo musical continuo que se produce entre los instrumentos de la orquesta.

Están constituidos por gestos musicales pertenecientes a la melodía del tema principal que se repiten y trasladan continuamente. Abundan tres de ellos: corchea seguida de dos semicorcheas, floreo de semicorcheas y cadencia descendente de semicorcheas. Constituyen pasajes de gran movimiento y agitación a consecuencia de los continuos trasladados de los gestos melódicos y de los cambios armónicos asociados a los

mismos. Son por tanto pasajes musicales armónicamente ambiguos y modulantes en los que resulta difícil determinar la tonalidad o modalidad.

Como es habitual se utilizan para enlazar los temas o los cambios de sección. En esta ocasión existe la particularidad de que los puentes que parten del tema secundario son considerablemente más largos, siempre además precedidos de un extenso pasaje con la guitarra como protagonista, a excepción del puente musical final que une las sección de reexposición con la cadencia

El primer puente musical abarca desde el compás 49 al 64y enlaza el tema principal con el tema secundario. En dicho pasaje no participa la guitarra, siendo interpretado exclusivamente por la orquesta que mantiene un diálogo entre la sección de cuerdas y la sección de maderas. La cadencia del violonchelo en Mi nos sugiere que la primera parte del pasaje se desarrolla en Mi m. Tras una parte modulante no muy definida, el pasaje termina con el gesto musical en progresión descendente que nos lleva a la cadencia final en la nota si que nos sugiere un Si frigio. La nota si en forma de *ostinato* dará paso a la entrada por primera vez del tema secundario (figura 6.7).

Tras ser expuesto el tema secundario se desarrolla un extenso puente que nos va a llevar a la repetición parcial de los temas (cc. 89 a 126). Se distinguen dos partes claramente diferenciadas: una primera (cc.89 a 104), con la guitarra prácticamente en solitario y con una cierta dosis de virtuosismo en la interpretación de las escalas rápidas ascendentes-descendentes, y una segunda (cc.105 a 126), en donde la orquesta lleva a cabo un extenso diálogo entre las diferentes secciones y que finaliza con un *ostinato* sincopado y de sonoridad percutida muy expresivo. En esta segunda parte destaca la interpretación del gesto musical a cargo del violonchelo (figura 6.12).

Desde el punto de vista armónico no se determina claramente la tonalidad en ninguna de las dos partes aunque se aprecian centros tonales que podrían sugerir ésta en algunas partes del pasaje. En la primera parte la armonía se centra en Mi aunque primero como dominante de La M y después como tónica de Mi m, cuyo acorde queda mayorizado en la cadencia final. En cuanto a la segunda parte, el centro tonal parece trasladarse a Sol#, hecho que queda especialmente remarcado en el gesto musical del violonchelo mencionado en el párrafo anterior. En esta ocasión podría sugerirnos un sol# frigio si tenemos en cuenta las cadencias melódicas que se interpretan por ejemplo en el oboe y la viola.

98

102

112 *piu animato*

Fl.

Ob.

B♭Cl.

Bsn.

Timp.

G.

Vi.1

Vi.2

Vla.

Vc.

D.B.

A. Primera parte

118

122

144

Fl.

Ob.

B♭Cl.

Bsn.

Timp.

G.

Vi.1

Vi.2

Vla.

Vc.

D.B.

B Segunda parte

Figura 6.12 Segundo puente musical de la exposición, cc. 98-105 y 118-125

El tercer puente musical enlaza la sección de exposición con la reexposición (cc. 148 a 182). El puente es bastante extenso y está constituido por dos partes diferenciadas igual que en el puente anterior. Una primera parte, con protagonista a la guitarra pero lejos del virtuosismo del caso anterior y mucho más participativa con un diálogo vivo entre la

guitarra y el resto de instrumentos y una segunda parte, en la que interviene exclusivamente la orquesta en el que el diálogo es sustituido por una intervención conjunta final que se va desvaneciendo en progresión descendente en registro y en intensidad musical (figura 6.13).

Figura 6.13 Final del tercer puente de la exposición, cc.176-182

Armónicamente es el puente que presenta una mayor ambigüedad tonal con una sonoridad de cuartas y quintas en determinados pasajes muy apreciable a la escucha.

El segundo puente musical se podría considerar como un primer intento fallido de alcanzar la reexposición. El oyente por tanto queda algo decepcionado en sus expectativas al interpretarse en su lugar una breve repetición de los temas. Sin embargo, esta pequeña decepción ayuda a aumentar la expectativa cuando se inicia el tercer puente, en el que intencionadamente la música adquiere una mayor intensidad que en esta ocasión si cubre las citadas expectativas del oyente.

La reexposición presenta un primer puente musical que sirve de enlace entre los temas (cc.222 a 256). En esta ocasión se incorpora al puente la interpretación de un nuevo tema de corta duración interpretado en la guitarra con la viola en contrapunto (compases 237 a 245). Se llega al tema a través de una secuencia de octavas paralelas (figura 6.14). Está constituido por una melodía muy expresiva con elementos musicales extraídos del tema principal pero con una personalidad propia que no pasa desapercibida en la escucha. El tema podría situarse en la tonalidad de Mi M si tenemos en cuenta el *ostinato* en la viola.



Figura 6.14 Nuevo tema en puente musical de la reexposición, cc. 237-243

El puente finaliza con la repetición continuada del gesto de corchea seguida de dos semicorcheas, característico del tema principal, sobre un fondo armónico en forma de *ostinato* interpretado en los bajos de la sección de cuerdas, primero sobre do#, luego sobre re y finalmente sobre mi cuando entra el tema secundario (dominante de la tonalidad) (compás 257).

Tras la última repetición del tema secundario se inicia el último puente musical que nos lleva hasta la cadencia (compases 288 a 303). Dicho puente es interpretado exclusivamente por la orquesta. Presenta una gran variedad de texturas que se entremezclan en los diferentes instrumentos proporcionando una gran riqueza musical: trémolos, arpeggios de semicorcheas, cadena de corcheas y el gesto repetido de corchea seguido de dos semicorcheas que se transforma en un gesto de corchea seguida de tresillo de semicorcheas. Todo ello en un *crescendo* que culmina en un apoteósico *ostinato* de dos compases que finaliza en un *ritardando* en Mi frigio (fa natural) (figura 6.15).

6.2.2.3 CADENCIA Y CODA FINAL

La cadencia, interpretada en exclusiva por la guitarra, es muy extensa (desde compás 303 hasta compás 391). En ella se despliega toda una serie de recursos guitarrísticos en dentro de una atmósfera modal modulante.

Comienza con el rasgueo de un acorde de intervalos de quinta (re-la-mi-si) a los que siguen los acordes iniciales del movimiento dentro de la misma modalidad (Mi flamenco). En los compases siguientes se arpeggian los acordes anteriores en saltos de intervalos de cuarta y quinta. Armónicamente además se producen flexiones modales

que quedan sin consolidar pero que mantienen sin embargo la atmósfera sonora flamenca propia del modo frigio.

Figura 6.15 Puente musical previo a la cadencia, cc.296-302

En el compás 317 se interrumpe bruscamente el gesto melódico del tema principal con el acorde modulante sol# m en el que queda detenido la música. El oyente percibe claramente un cambio inminente. La expectativa se confirma con la aparición de una secuencia rápida de arpeggios de tresillos de semicorcheas muy guitarrística que el compositor extiende durante 16 compases (figura 6.16). Armónicamente el pasaje transita por las modalidades Sol# m, Si m y Re m.

Figura 6.16 Cambio a arpegiado de tresillos en la Cadencia, cc.318-322

De la secuencia de arpeggios anterior se pasa a una secuencia encadenada, primero de intervalos de cuartas y luego de tríadas. La nota pedal Mi en *ostinato* y la cadencia final (andaluza La-Sol-Fa-Mi confirman Mi frigio (figura 6.17).



Figura 6.17 Secuencias encadenadas en Cadencia, cc.337-350

Aparecen posteriormente (cc.353 a 369) las primeras frases de las melodías del tema secundario, en primera instancia, y del tema principal, después, interpretado este último con armónicos octavados. Armónicamente el tema secundario se traslada a La M y el tema principal sugiere Si frigio primero y Mi frigio después.

A continuación, se presenta un pasaje lleno de ligados en donde se realizan progresiones de tresillos descendentes y ascendentes de gran virtuosismo en las que Mi está siempre presente como nota pedal. En la caída final se ralentizan los tresillos cambiando éstos por corcheas y con un *ritardando* enfatizado con el picado de las notas graves muy expresivo (cc.376 a 379 de la figura 6.18). Tras la aparición de nuevo del tema secundario, finaliza la cadencia con una secuencia de acordes de tresillos de semicorcheas rasgueados, primero Fa# m (relativo menor de La M) y después, Si disminuido sobre tónica (V del modo Mi frigio). La cadencia finaliza en un *ostinato* sobre la nota La con la que se inicia la coda final (figura 6.18).

La coda final se inicia en el compás 392 y tiene una extensión amplia de 49 compases. Tiene como elemento protagonista a la guitarra, cuya interpretación se realiza en solitario o sobre un fondo armónico plano, sin apenas movimiento de notas en la orquesta. La coda se inicia con un pasaje musical en el que se combina retención y flujo musical, algo habitual en la música flamenca. La retención se consigue mediante una secuencia de octavas paralelas en tiempo de negra y el flujo musical mediante el arpegiado de acordes en semicorcheas y con perfil melódico ondulante. La primera de las secuencias se lleva a cabo en modo *ostinato* sobre La y la segunda sobre Mi; el

arpegiado por su parte, se realiza sobre el V grado del modo Mi frigio, continuando así la modalidad en la que finalizó la cadencia.



Figura 6.18 Final de la Cadencia, cc.376-391

Posteriormente, se produce una flexión al modo La flamenco en el que además cambia el diseño melódico por uno constituido por una cadena de corcheas. Desde ahí, se inicia un pasaje musical modulante sin confirmar la tonalidad, que recupera el gesto melódico del tema principal y en el que cabe resaltar una progresión de acordes rasgueados interpretados en tiempo débil, muy interesantes desde el punto de vista rítmico (compases 410 a 416) (figura 6.19).

En el compás 427 la guitarra interpreta una secuencia de acordes rasgueados que alternan La M con Sib mayor 7ª que nos sugiere el regreso al modo La flamenco (figura 6.20) con el que finaliza la coda. Resulta interesante la cadencia final en donde el *ostinato* en la nota Mi (dominante) del compás 439 se armoniza como un acorde de 9ª m con la 5ª disminuida y con la nota sol# añadida. El acorde de dominante de 5ª disminuida es característico del modo frigio, en este caso de La frigio. El acorde final aparece mayorizado (La M) como corresponde a la tónica del modo flamenco. La nota sol# añadida aumenta el efecto conclusivo por su efecto como nota sensible de La (figura 6.21).

Figura 6.19 Progresión de acordes en la coda, cc.410-416

Figura 6.20 Acordes rasgueados en la Coda, cc.427-431

Figura 6.21 Cadencia final, cc.439-440

En consecuencia la sonoridad del tema principal gira en torno a la sonoridad flamenca, iniciándose en Mi y terminando en La. El tema secundario por su parte, se desarrolla en modo mayor en claro contraste armónico.

Se aprecia un elevado ritmo armónico con continuos traslados tonales o modales, especialmente en los puentes musicales.

6.2.2.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Un primer pasaje interesante de este movimiento es el correspondiente a la entrada del tema secundario en la exposición (compás 66). Después de un fragmento musical agitado y emotivo, interpretado por toda la orquesta como broche final a la exposición del tema principal, aparece un tema secundario sencillo, con notas más largas y con escasa ornamentación. Lo interesante en este caso es como el compositor realiza este tránsito, desde un momento musical agitado, incluso enigmático al final debido al efecto de los pizzicatos de las cuerdas, hacia otro mucho más tranquilo y diáfano de la manera tan sutil y natural con la que lo hace.

La clave quizás haya que buscarla en los dos últimos compases previos a la entrada del tema. De repente surge un *ostinato* sobre la nota si (dominante) interpretada por el violonchelo, cuya tímbrica sonora también ayuda, primero en tiempo de semicorcheas y alargándose después a tiempo de negras, que deja suspendida la música y que hace olvidar el momento musical de dónde veníamos. En ese ambiente es cuando aparece el primer acorde del nuevo tema, y donde el oyente está preparado para algo nuevo. En el nuevo tema la nota Si continúa como pedal todo el tiempo, generando intervalos de cuartas, quintas y segundas que se aceptan por el oyente de una manera natural (figura 6.7).

Otro pasaje interesante es el que tiene como protagonista la viola. Igual que ocurría en el caso anterior, la tímbrica sonora del instrumento no está elegida al azar sino de una forma cuidada y acertada al momento musical. La viola acompaña en contrapunto a la guitarra que interpreta una pequeña melodía muy romántica surgida en medio de la reexposición, entre el tema principal y el tema secundario (compás 237 a 245), figura 6.14). No deja de ser una agradable sorpresa que se produce de una manera poco habitual en una reexposición. A este pasaje seguramente es al que se refiere Corazón Otero cuando habla de un importante pasaje contrapuntístico entre el tema principal y el tema secundario en la reexposición⁴⁸.

La entrada de dicha melodía viene precedida de una melodía seca y metálica interpretada en los bordones de la guitarra a la que le sigue una sucesión de octavas que mantienen en cierta forma la tensión musical. Con esos antecedentes, el oyente no prevé que pueda surgir de repente una melodía tan expresiva. Se trata de una melodía contrapuntística que el oyente percibe en forma descendente por tramos, debido al protagonismo que adquiere la viola cuyo diseño melódico por tramos descendentes de intervalo de quinta predomina. Por otro lado, las partes de mayor movimiento de la melodía en la guitarra contrastan con las zonas planas (nota Mi como pedal) interpretadas por la viola, como si de un peldaño musical se tratara. Asimismo, la consonancia en el contrapunto entre la guitarra y la viola en direcciones opuestas en los tramos descendentes contribuye a la belleza melódica.

Por último, destacamos el puente musical de la reexposición que nos lleva a la cadencia (compases 288 a 302) (figura 6.15). Se trata de un pasaje musical que lleva al máximo exponente la repetición de gestos melódicos del tema principal en progresión. Dichos gestos además se transforman ligeramente, cambiando las dos semicorcheas por un tresillo de semicorcheas, para aumentar más el movimiento.

El momento musical más logrado se consigue con el *ostinato* final que combina una variedad de texturas orquestales y que mantiene la intensidad musical alcanzada en el compás 300. La mezcla de gestos musicales emparentados entre sí pero diferentes que se reparten entre los diferentes instrumentos y la continua repetición en progresión de estos gestos entremezclados entre los diferentes instrumentos, proporcionan una sensación de crecimiento en el caos que nos lleva hacia una apoteosis final.

⁴⁸ OTERO, Corazón. *Op.cit.*, p.64

Hay varios elementos adicionales a tener en cuenta que amplifican el efecto final. Uno es la superposición sobre los *ostinatos* del gesto melódico del tema principal interpretado por el violonchelo en un fortísimo en los dos últimos compases; otro, es el *ritardando* que prolonga la duración de estos dos últimos compases, amplificando el efecto resultante y por último, la frenada musical en seco en un silencio que se rompe con la entrada del acorde rasgueado de la guitarra.

6.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

La estructura de este movimiento tampoco es estrictamente convencional, aunque se podría considerar organizada en dos secciones: exposición y reexposición. La exposición, igual que ocurría en el primer movimiento, aunque esta vez todavía mucho más marcada, no es una exposición al uso sino que transforma o/y desarrolla los temas expuestos, prescindiendo de una sección de desarrollo como tal. La reexposición por su parte, solo repetiría el tema principal por lo que su duración es muy breve. Tenemos por tanto una estructura con gran desequilibrio en lo que a duración se refiere: la exposición abarcaría los primeros 98 compases mientras que la reexposición sólo duraría 13. El movimiento finaliza con una coda que presenta una sonoridad andante muy interesante, gracias a los armónicos producidos en la guitarra en solitario, cuyo sonido cristalino confieren un final algo enigmático (figura 6.22).

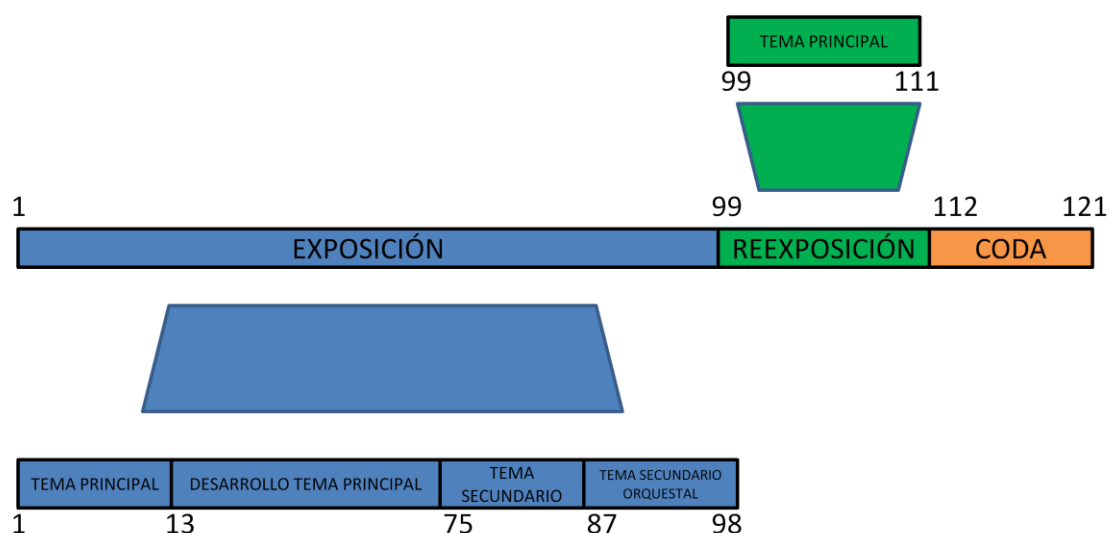


Figura 6.22 Estructura del segundo movimiento

En la exposición se presentan dos temas muy contrastantes. El tema principal tiene una estructura poca clara que dificulta su identificación. Además, se va transformando en un largo proceso de desarrollo que dura casi 60 compases en el que la música va adquiriendo mayor velocidad, mayor lirismo y mayor color tímbrico. Sin embargo el tema secundario es mucho más claro y posee un carácter marcadamente

contrapuntístico. El tema secundario sólo es sometido a una pequeña transformación orquestal.

Por último señalar que, al contrario de lo que ocurría en el anterior movimiento en el que los puentes musicales tenían un marcado protagonismo, en esta ocasión dichos puentes no aparecen.

6.2.3.1 TEMAS

El fragmento musical de los 13 primeros compases de la exposición se podría considerar como el tema principal, si se toma como referencia el fragmento reexpuesto en la reexposición. Está integrado por dos frases muy diferentes. La primera de ellas de 6 compases de duración, de melodía plana armonizada mediante acordes y con un ritmo constante en forma de andante, enfatizado por la secuencia de pizzicatos interpretados en las cuerdas, gesto que por otra parte se va a mantener a lo largo de todo el desarrollo del tema principal. La segunda frase por el contrario, es fundamentalmente melódica, con un perfil ascendente-descendente en el que se aprecia un efecto de retención del movimiento musical a consecuencia de las notas ligadas (figura 6.23).

A partir del compás 13 y hasta el compás 71 se efectúa el desarrollo del tema principal. A lo largo de la misma se presentan gestos musicales emparentados con el tema principal entre los que cabe destacar: tresillos de semicorcheas con notas iguales unidas por nota de paso, notas ligadas de larga duración, normalmente previas al gesto de tresillos anterior y gesto melódico de semicorcheas descendente.

En esta transformación progresiva del tema principal se aprecian cuatro partes diferenciadas. Una primera parte (compases 13 a 24) en la que se empieza a percibir cierto color tímbrico y que se inicia con el gesto melódico del inicio de la segunda frase del tema principal a cargo de las cuerdas. Las maderas arrancan a modo de canon imitativo después del pequeño gesto musical derivado del tema principal interpretado por la guitarra (figura 6.24).

En una segunda parte desde el compás 25 hasta el 33, se produce el primer cambio apreciable en velocidad, con la entrada de los seisillos en la guitarra y la aceleración del paso en las cuerdas. Es interesante el guiño melódico de música árabe, de los compases 25 a 32 (figura 6.25) interpretado en primera instancia por el oboe (en sol frigio) y posteriormente en la flauta trasladado una cuarta (do frigio), acompañados por los seisillos de la guitarra. También es interesante el contraste armónico de la melodía con los seisillos: primero Sol mayor y Do mayor después). En dicho fragmento musical, las cuerdas y la percusión se reparten los dos elementos musicales que conforman la primera frase del tema principal.

The image displays a musical score for the main theme, measures 1-13. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) features a guitar (G.) with a complex, rhythmic melody, while other instruments (Fl., Ob., SpCl., Bsn., Timp., Vi.1, Vi.2, Vla., Vcl., D.B.) are mostly silent. The second system (measures 9-13) shows the guitar continuing its melody, and the woodwinds (Fl., Ob., SpCl., Bsn., Timp.) and strings (Vi.1, Vi.2, Vla., Vcl., D.B.) begin to play, with some instruments marked 'con sord.' (con sordina).

Figura 6.23 Tema principal, cc.1-13

La tercera parte (compases 33 a 59) tiene como conductor musical a la guitarra que retoma la melodía, esta vez construida a partir de los gestos musicales del tema principal pero mediante una combinación que le imprime una mayor velocidad y ritmo. Según van avanzando los compases, la música se va haciendo más melódica, al mismo tiempo que se va coloreando tímbricamente, conforme se incorporan los diferentes instrumentos de la orquesta: primero los instrumentos de madera y posteriormente los

instrumentos de cuerda, siendo justamente a partir de la incorporación de estos últimos cuando aumenta el lirismo de la melodía.

La melodía se hace mucho más dinámica a partir del compás 43, donde la guitarra interpreta un tren continuo de semicorcheas de perfil ascendente-descendente que se transforma con permanentes cambios rítmicos desde el compás 48 y que alcanza su máximo movimiento en los compases 52 y 53 gracias a la progresión de acordes que rompe el aire andante por otra que parece ir saltando (figura 6.26). Por otro lado, la viola tiene un papel protagonista en el lirismo del pasaje que inicia a partir del compás 44 una melodía que sobresale sobre el resto de la orquesta y que se mantiene hasta el final (figura 6.26).

The image displays two pages of a musical score. The left page is numbered 14 and the right page is numbered 19. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Timp.), Guitar (G.), Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The guitar part is prominent, featuring a continuous sequence of semiquavers (half notes) with an ascending-descending profile. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation, with various dynamics and articulations indicated. The woodwinds and brass parts are also visible, contributing to the overall orchestral texture.

Figura 6.24 Primera parte de desarrollo tema principal, cc.14-23

La cuarta y última parte del desarrollo del tema se inicia a partir del compás 60. En dicha parte la guitarra está ausente y las maderas que prácticamente estaban desaparecidas en la parte anterior resurgen con fuerza, creando un atmosfera de gran lirismo y rica en colorido musical que sirve de broche final (figura 6.27).

This musical score segment covers measures 24 to 32. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (BpCl.), and Bassoon (Bsn.), and a string section with Violins I and II (Vi.1, Vi.2), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The woodwinds play melodic lines with various dynamics like *pp* and *f*. The strings provide a rhythmic and harmonic foundation, with the cello and double bass playing a steady eighth-note pattern. The score includes performance markings such as *pp*, *f*, and *pp*.

Figura 6.25 Gestos melódicos en maderas en la segunda parte, cc.29 y 32

This musical score segment covers measures 49 to 56. It features the same woodwind and string sections as the previous segment. The woodwinds play melodic lines with various dynamics like *pp* and *f*. The strings provide a rhythmic and harmonic foundation, with the cello and double bass playing a steady eighth-note pattern. The score includes performance markings such as *pp*, *f*, and *pp*.

Figura 6.26 Fragmento de gran movimiento y lirismo de la tercera parte, cc.49-56



Figura 6.27 Lirismo en maderas en final del desarrollo del tema principal, cc.69-72

Desde el punto de vista armónico hay que indicar que el tema principal es bastante estable, desarrollándose todo el tiempo en Re frigio. Hay que destacar en todo momento la presencia de un fondo armónico con sonoridad de quintas interpretado en la sección de cuerdas tanto en el pizzicato si bemol-fa como en los acordes de los compases 6 a 8 (figura 6.23). Asimismo, la segunda frase presenta una pequeña flexión a la escala de tonos enteros de si en la melodía descendente del compás 9 (figura 6.23) que proporciona un pequeño tinte impresionista. Dicha flexión queda armonizada con el acorde formado por las notas de dicha escala Fa-Si-Mib-Reb que presenta una sonoridad algo enigmática.

Sin embargo, el proceso de transformación del tema principal es justamente lo contrario, bastante inestable sobre todo a medida que aumenta el movimiento musical, al que contribuye considerablemente el ritmo armónico que se produce. Así, tenemos una primera parte ambigua alrededor del acorde de Si Mayor en la que no queda confirmada ninguna tonalidad. La segunda parte es similar solo que gira en torno a los acordes de Sol M y Do M con la particularidad de la nota tritono añadida (do# y Fa# respectivamente) y el giro melódico interpretado en las maderas en modalidad frigia (figura 6.25). La atmósfera sonora resultante tiene una componente oriental bastante apreciable.

En la tercera parte la armonía adquiere mayor ritmo armónico y va dejando atrás la sonoridad frigia con la que se inicia (La frigio) y va flexionando entre tonalidades mayores y menores: Mi M (cc. 39-40), Si M (cc. 41-44), Si m (cc.45-48), Mi m (cc.49-53), Re M (cc.54-56) y Mi m en la que finaliza sobre la dominante.

Con respecto a la cuarta y última parte, la armonía es más ambigua con acordes superpuestos y un ritmo armónico en aumento. Sugiere flexiones que transitan por tonalidades menores, desde Mi m inicial pasando por Re m hasta Si m y acercándose al final a la sonoridad frigia inicial del tema, en concreto a Fa frigio (gesto melódico cadencial descendente de la flauta) cuya cadencia final se efectúa en la 7ª de dominante disminuida.

La Reexposición del tema principal se inicia a partir del compás 99 (en la grabación la entrada de la Reexposición está desplazada un compas, es decir entraría en el 100). La Reexposición repite idénticamente el tema al que añade los dos compases últimos que nos llevan a la dominante de la modalidad Re frigio (nota La) en un retardando previo a la coda final.

El gesto musical de los bordones presente en los compases 6 y 7 del tema principal se presenta por último en la coda final. En este caso se cambian las notas sol y la por mi bemol y si bemol para enfatizar la tonalidad en la que nos encontramos (Re frigio). El movimiento finaliza con la nota *la* con función de dominante, por tanto de una forma poco conclusiva (figura 6.28). La secuencia armónica que siguen las tonalidades principales de los dos primeros movimientos es de cuartas: Mi frigio (inicio primer movimiento)-La frigio (final primer movimiento)-Re frigio (modalidad principal del segundo movimiento). Precisamente dicha secuencia es la que siguen las cuerdas al aire de la guitarra.

Figura 6.28 Coda final, cc.112-121

El tema secundario por su parte, es un tema de carácter contrapuntístico y melódico sin una organización de frases muy definida; en su lugar, el tema se desarrolla con cambios en la dinámica y en la métrica que diferencian de alguna manera fragmentos o frases, respondiendo a una cierta organización. Se llega a él a través de un breve puente interpretado por la guitarra en solitario (cc.71 a 74).

La exposición inicial del tema secundario (cc. 75 a 86) tiene como protagonista a la guitarra. Se establece un contrapunto entre la guitarra y los gestos musicales repetidos del clarinete y la viola, con relevancia del primero de ellos. Dichos gestos refuerzan el contrapunto al moverse la mayoría de las veces en direcciones opuestas. La guitarra por su parte, interpreta un contrapunto a tres voces (figura 6.29).

Podríamos distinguir tres frases de 4 compases cada una: la primera de ellas más pausada caracterizada por la sucesión de tres notas ascendentes en el bajo y gesto de corcheas en la melodía, la segunda, de mayor dinámica, caracterizada por la sucesión de dos notas ascendentes en el bajo y gesto de negra con puntillo y semicorchea en la voz alta y la tercera, interpretada en un retardando, caracterizada por la sucesión de dos notas descendentes en el bajo.

La sonoridad del tema es claramente camerística y posee un aire refinado y elegante, muy francés. De nuevo el compositor elige cuidadosamente los instrumentos acompañantes de la guitarra para crear la tímbrica y el color musical deseado, de la misma manera que hizo en el tema principal al elegir la viola en la parte más lírica del desarrollo de éste.

El tema secundario se repite a continuación (cc. 87 a 98) sufriendo una transformación, fundamentalmente armónica que dota a la melodía de un enorme lirismo y color musical, alcanzando dicho fragmento musical el momento lírico más álgido del movimiento. En dicha transformación, el fagot y el contrabajo asumen el papel de la voz baja interpretada en la guitarra en el caso anterior. Los gestos del clarinete y de la viola es asumido además por el resto de instrumentos a excepción de la flauta que interpreta la melodía (figura 6.30).

La primera exposición del tema secundario presenta las siguientes características armónicas:

- superposición de acordes configurando acordes de séptima y novena que crean ese colorido musical y ese aire francés antes aludido.

- la armonía acompasa los cambios dinámicos siendo más estable en las frases más pausadas y más inestable y ambigua en la frase más dinámica.

- el tema se mantiene en la tonalidad de Re M durante la primera frase. La segunda frase sugiere Fa#m que flexiona en Sol m para volver otra vez a Fa#m, con la que se inicia y desarrolla la tercera y última frase. El tema finaliza en semicadencia sobre el V grado (Do# M con sexta añadida).

The musical score is divided into two systems, measures 75-86. The first system (measures 75-82) features a woodwind section with Flute, Oboe, Bassoon, and Clarinet, and a string section with Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The woodwinds play a melodic line with various articulations, while the strings provide a harmonic accompaniment. The second system (measures 83-86) continues the woodwind and string parts, with the woodwinds playing a more active role. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *ppz*, *animando*, *pizz.*, *piu calmo*, and *arco*.

Measure 75: Flute, Oboe, Bassoon, and Clarinet enter with a melodic line. The strings provide a harmonic accompaniment.

Measure 76: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 77: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 78: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 79: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 80: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 81: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 82: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 83: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 84: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 85: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Measure 86: The woodwinds continue their melodic line, with the Bassoon and Clarinet playing a more active role.

Figura 6.29 Tema secundario, cc.75-86



Figura 6.30 Tema secundario versión orquestal, cc.88-97

La repetición del tema secundario se inicia en la tonalidad de Sol bemol M. Mantiene las mismas características armónicas de superposición de acordes aunque en esta ocasión es más estable, permaneciendo en la tonalidad hasta la flexión a sol m de la cadencia final.

6.2.3.2 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Uno de los pasajes más interesantes de este movimiento es el que se refiere a la entrada del tema secundario. En este sentido cabe destacar la manera sutil en la que se modula la tonalidad previa para preparar la nueva tonalidad en la que se desarrollará dicho tema. El procedimiento consiste en alterar una sola nota en la escala descendente de la tonalidad de Fa frigio. Se trata de la nota Mi que al prolongar su duración a tiempo de negra anticipa al oyente un cambio. De este modo la siguiente nota, Mi bemol, se interpreta ajena a la tonalidad y pasa a ser una nota de paso hacia Re, que se confirma como nueva tónica en el compás siguiente, sentando de esta forma la base de la tonalidad que los acordes siguientes reafirmarán como Re M.



Figura 6.31 Entrada del tema secundario, cc.73-74

El tema secundario como ya señalamos anteriormente tiene un marcado carácter contrapuntístico con una sonoridad muy propia de la música de cámara, conformada por tres instrumentos: la guitarra, el clarinete y la viola. Se aprecia perfectamente el contraste de la melodía aguda, envuelta en la tímbrica del clarinete y la melodía grave de los bordones de la guitarra. La viola juega un doble papel en este pasaje, enriqueciendo armónicamente las voces intermedias al principio (compases 75 a 78) y reforzando los graves con los pizzicatos de los compases siguientes.

Un aspecto interesante del tema secundario es cómo liga el gesto melódico con el armónico. Se pueden distinguir tres gestos melódicos diferentes que enfatiza claramente el clarinete y que corresponden a cada una de las frases del tema. La armonía cambia al son que va dictando el gesto musical de forma acompasada, coloreando a éste y provocando un efecto final de aire francés al que se aludía anteriormente en el análisis musical (figura 6.29).

A partir del compás 87 la orquesta sorprende entrando directamente en una tonalidad muy alejada (sol bemol) con una combinación de gestos melódicos del tema secundario distribuidos por los diferentes instrumentos. Todo ello coloreado con una armonía constituida de nuevo por una sucesión de acordes de novena, dando como resultado un extraordinario lirismo de aire impresionista. El oído no extraña sin embargo la nueva tonalidad y eso es debido al punto en el que quedó el tema secundario: acorde de do#M. Considerando enarmonías tendríamos que ese acorde equivale a re bemol mayor (do#

es re bemol, sol# es la bemol y mi# es fa) precisamente la dominante de la nueva tonalidad.

Un pasaje musical también interesante es el de la coda final (figura 6.28). Dicho pasaje representa la esencia del tema principal, su lado más enigmático y exótico, la melodía desprovista de armonización. Aparte de la acertada elección del gesto melódico de los bordones de la guitarra en el que se basa dicho pasaje, hay otros elementos musicales que contribuyen a crear la citada atmósfera:

- la sonoridad de quintas interpretada por los instrumentos de cuerda y enfatizada por los timbales.

- el gesto musical de aire oriental de los compases 113 y 114, a cargo de la flauta, que ya fue presentado en la exposición aunque esta vez en la modalidad de re frigio coincidiendo con la de la melodía de la guitarra.

- la basculación que se produce entre la tónica y la dominante (compases 115 a 119) tan destacada y que se prolonga a través de los armónicos, uno de los recursos más característicos de la guitarra y que, en esta ocasión, gozan del entorno de silencio propicio para su lucimiento.

Por último, el final en la dominante, con ese carácter inconcluso remarca en mayor medida el aire enigmático al que hacíamos alusión antes.

6.2.4. TERCER MOVIMIENTO

Se trata de un movimiento con un claro aire de danza española en el que los rasgueos de la guitarra juegan un papel relevante remarcando el carácter español de éste.

La estructura del movimiento no es muy clara como ya va siendo habitual en todos los movimientos de este concierto, identificándose como siempre dos temas, uno que se podría considerar principal por la frecuencia de su exposición y porque de él se deriva gran parte del material musical que se emplea a lo largo del movimiento y otro, que se podría considerar secundario, emparentando fuertemente con el primero.

La escucha del movimiento nos sugiere un rondó pero al entrar en detalle en el análisis de la estructura vemos que ésta no responde exactamente al rondó clásico sino que en su lugar aparece un rondó a dos niveles: un primer nivel más general, que tiene como protagonistas a los dos temas en donde el tema secundario sirve de respuesta al tema principal y un segundo nivel más bajo en el que surge un segundo rondó secundario alrededor de cada tema con sus propias coplas de respuesta (figura 6.32).

Hay que resaltar además que así como los temas que componen el primer nivel de rondó están emparentados entre sí, las coplas del rondó secundario son por el contrario contrastantes con los temas. Esto hace que en la escucha parezcan fundirse ambos niveles percibiéndose como un único rondó.

A través de una coda final se llega a la cadencia final en la tonalidad de La menor con acorde final de tónica mayorizado para enfatizar el carácter conclusivo de la obra. En este punto hay que resaltar la coincidencia de que todos los movimientos acaban en La, aunque con un significado armónico diferente: primer movimiento, como acorde de tónica mayorizado de La frigio; segundo movimiento, como nota dominante de Re frigio y tercero, como acorde de tónica mayorizado de La m.

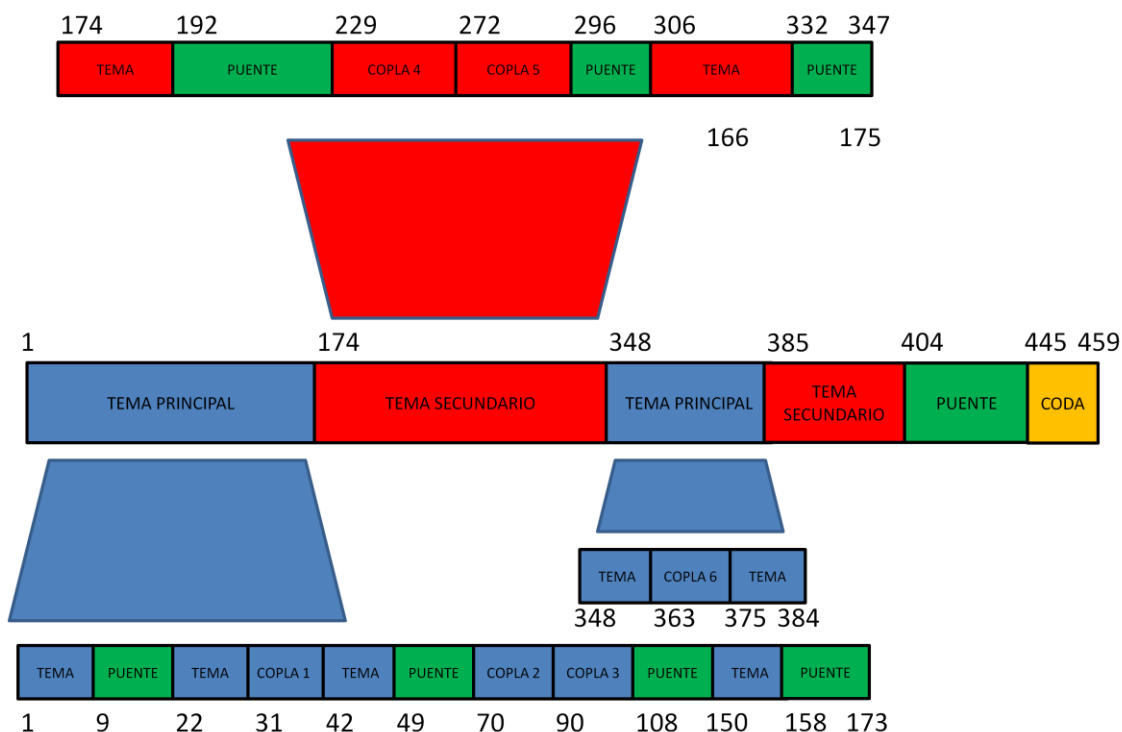


Figura 6.32 Estructura del tercer movimiento

6.2.4.1 TEMAS

El tema principal es una melodía con acompañamiento de ritmo ternario constante en forma de danza. La melodía abarca 8 compases y está organizada en dos frases de 4 compases cada una. Tiene una armonía implícita caracterizada por las cadencias andaluzas de las frases en Mi frigio. El material musical del que está construido el tema es sencillo: tres corcheas y desdoblamiento de la corchea central en dos semicorcheas. El perfil melódico es bastante plano en el que destacan las notas repetidas (figura 6.33).



Figura 6.33 Tema principal, cc.1-8

Alrededor de dicho tema principal se establecen los dos niveles de rondó antes mencionados. El primer rondó secundario abarca los 173 primeros compases y en él, el tema se repite hasta en cuatro ocasiones. La primera vez a cargo de la orquesta con la flauta y los violines interpretando la melodía (cc. 1 a 8). La segunda vez a cargo de la guitarra tanto la melodía como el acompañamiento (cc. 22 a 30) (figura 6-34). La tercera vez interpretada por la sección de cuerdas (cc. 41 a 48). Se cierra este primer rondó a cargo de la sección de maderas con la guitarra como acompañamiento (cc. 150 a 157).

This musical score shows measures 22 through 30. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bp.), Bassoon (Bsn.), Timpani (Timp.), Guitar (G.), Violin I (Vl.1), Violin II (Vl.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The guitar part is the most active, featuring a melodic line with various ornaments and fingerings. The woodwinds and strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figura 6.34 Tema principal en guitarra, cc.22-30

This musical score shows measures 151 through 156. The instrumentation is the same as in Figure 6.34. The woodwinds (Fl., Ob., Bp., Bsn.) are more active in this section, playing melodic lines that are supported by the guitar. The guitar part continues with its characteristic melodic and harmonic patterns. The strings provide a steady rhythmic foundation.

Figura 6.35 Tema principal en maderas acompañadas por guitarra, cc.151-156

Desde el punto de vista armónico el tema es muy estable, siempre desarrollándose en la modalidad de Mi frigio.

En el rondó principal el tema principal vuelve a aparecer a partir del compás 348 en donde se desarrolla un nuevo rondó secundario entorno a dicho tema. La primera aparición del tema corre a cargo de la orquesta con los violines interpretando la melodía (cc. 348 a 355). Inmediatamente le sigue la guitarra interpretando sólo la primera frase (cc. 356 a 359). Cierra el rondó una tercera aparición a cargo de la sección de cuerdas interpretando sólo la primera frase. Armónicamente el tema se presenta en un ambiente tonal inestable, trasladándose la melodía principal, sugiriendo un do# frigio en las dos primeras ocasiones y un do frigio en la última.

El tema secundario también consiste en una melodía acompañada de ritmo ternario constante y de forma de danza. Está claramente emparentado con el tema principal ya que parte del mismo material musical aunque construyendo una melodía de perfil ondulante que le confiere un carácter más melódico. Abarca 9 compases y está organizado en dos frases de 4 y 5 compases respectivamente. La primera de ellas caracterizada por el gesto descendente de tres corcheas y la segunda por el gesto ascendente de éstas (figura 6.36). Armónicamente pierde el carácter modal frigio por la modalidad menor, trasladándose de tonalidad en cada aparición del tema, aspecto que contrasta con la estabilidad del tema principal.

Como ocurría con el tema principal, en torno al tema secundario se establecen dos niveles de rondó. El rondó secundario abarca desde el compás 174 hasta el compás 347, duración similar a la del rondó secundario del tema principal. La primera aparición del tema corre a cargo de la sección de cuerdas (cc.174 a 182) (figura 6.36). Le sigue a continuación la interpretación armonizada con acordes a cargo de la guitarra (cc. 183 a 191) (figura 6.37). Vuelve aparecer aunque de una manera interrumpida en el compás 306 hasta el compás 311, interpretado por la sección de cuerdas y a continuación otra vez interpretado por la guitarra aunque en una versión más extendida (cc. 313 a 331).

Desde el punto de vista armónico, el tema se va trasladando en cada aparición: do# m, fa#m, si m y mi m (la extensión del tema se traslada al relativo mayor Sol M).

En el rondó principal el tema secundario se repite en versión extendida (igual que la interpretada por la guitarra en la última aparición del rondó secundario) desde el compás 385 hasta el compás 403 a cargo de la sección de cuerdas con una ejecución simultánea de trémolos y un acompañamiento en la guitarra constituido por una sucesión de acordes rasgueados rápidos al que se incorpora también la pandereta en la percusión creando una sonoridad apoteósica (figura 6.39). Toda esta explosión musical se retiene y se va diluyendo a partir del compás 398.

This musical score page covers measures 174 to 182. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Trumpet) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) are all active. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds provide harmonic support with various melodic lines. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte), and tempo markings like *allegro* and *allegretto*. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

Figura 6.36 Tema secundario interpretado en cuerdas, cc.174-182

This musical score page covers measures 183 to 191. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Trumpet) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) are all active. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds provide harmonic support with various melodic lines. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte), and tempo markings like *allegro* and *allegretto*. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

Figura 6.37 Tema secundario en guitarra, cc.183-191

The musical score for Figure 6.38 is divided into two systems. The first system, measures 385-397, includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭Cl.), Bassoon (Bsn.), Tambourine (Tamb.), Tom-tom (Timp.), and a string section (G., V.I.1, V.I.2, Vla., Vc., D.B.). The woodwinds and percussion are active, while the strings are marked 'Razg.' (Rasgueado) and 'simile'. The second system, measures 397-403, continues the woodwind and percussion parts, while the string section is marked 'dim.' (diminuendo). The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C).

Figura 6.38 Versión extendida del tema secundario con acordes rasgueados, cc.385-403

Armónicamente el tema se desarrolla en La M, con una pequeña flexión modal mixolidia con la aparición del acorde de Mi m (cc. 398 a 400) (figura 6.38).

6.2.4.2 PUENTES Y COPLAS

De nuevo los puentes cobran protagonismo aunque no de forma tan destacada como lo hacían en el primer movimiento. En esta ocasión comparten dicho protagonismo con las coplas de los rondós secundarios que se forman alrededor de los temas. Los puentes y las coplas tienen en común los cambios rítmicos que contrastan con el ritmo constante de los temas y cuyo objetivo es el aumento de sensación de movimiento entre temas.

Sin embargo, los puentes no desarrollan ninguna melodía y carecen de organización de frases aunque constituyen los fragmentos de mayor sensación de movimiento y diálogo orquestal. Por el contrario las coplas, sí desarrollan melodías con una cierta organización y mantienen el aire de danza contrastante con los temas.

Los puentes tienen como objetivo principal enlazar fragmentos musicales, ya sean temas o coplas y temas. Están contruidos por norma general a partir de gestos musicales de los temas aunque las partes interpretadas por la guitarra están llenas de acordes rasgueados y escalas rápidas ondulantes. Desde el punto de vista armónico se trata de fragmentos musicales modulantes que no consolidan ninguna tonalidad concreta y cuyo fin principal es proporcionar un ritmo armónico que enfatice el movimiento musical.

En el rondó secundario correspondiente al tema principal los puentes tienen como elemento conductor principal a la guitarra; la orquesta participa ligeramente estableciendo pequeños diálogos. En este caso por tanto son frecuentes los rasgueos de acordes en la guitarra, así como las escalas rápidas. En la figuras 6.39, 6.40, 6.41 y 6.42 se muestran fragmentos de los puentes musicales a modo de ejemplos.

The image displays a musical score for a bridge section, measures 12-21. It is organized into three systems. The first system (measures 12-13) features a guitar part (G.) with a 'simile' marking and a tempo change to 'Allegro'. The second system (measures 14-15) continues the guitar part with a 'simile' marking. The third system (measures 16-17) shows the end of the bridge with a 'simile' marking. The orchestral parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Timpani) are mostly silent, with some light accompaniment in the third system.

Figura 6.39 Primer puente musical, cc.12-21



Figura 6.40 Segundo puente musical, cc.43-48

This figure consists of three panels of musical score, each showing measures 109-114, 121-126, and 139-144. The instruments are the same as in Figure 6.40. The first panel (measures 109-114) shows a dense texture with many notes in the woodwinds and strings. The second panel (measures 121-126) features a prominent melodic line in the Violoncello (Vc.) and Double Bass (D.B.) sections, with other instruments providing harmonic support. The third panel (measures 139-144) shows a more active woodwind section with rapid passages. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura6.41 Gestos musicales tercer puente, cc.109-114, 121-126 y 139-144



Figura 6.42 Pasaje final del cuarto puente musical, cc.163-173

En los puentes del rondó del tema secundario se establece un mayor diálogo entre instrumentos, desaparecen los rasgueos y en su lugar abundan los gestos musicales de los temas. En las figuras 6.43, 6.44 y 6.45 se reflejan los gestos musicales de los diferentes puentes. Por último, el puente del final del rondó principal aúna todos los elementos musicales anteriores: múltiples diálogos, intensos rasgueos de guitarra, gestos musicales de los temas y escalas rápidas ondulantes (figura 6.46).



Figura 6.43 Gesto musical primer puente rondó del tema secundario, cc.198-204



Figura 6.44 Gesto musical del segundo puente del rondó del tema secundario, cc.298-303

This musical score page covers measures 339 to 345. The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bassoon (Bsn.), Timpani (Timp.), Guitar (G.), Violin 1 (Vi.1), Violin 2 (Vi.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Violoncello (Vcllo), and Double Bass (D.B.). The score features complex woodwind and string passages, including triplets and sixteenth-note runs. The guitar part includes a detailed fingering diagram for a complex sequence of notes. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Figura 6.45 Gesto musical tercer puente del rondó del tema secundario, cc.339-345



Figura 6.46 Pasaje final del último puente musical, 433-445

Las coplas por su parte son todas diferentes entre sí a excepción de las coplas 5ª y 6ª entre las que hay gran parentesco. Las coplas del primer rondó secundario en torno al tema principal tienen como característica común que están generadas a partir de un patrón que se va trasladando armónicamente (figura 6.47). Son por tanto danzas modulantes de gran inestabilidad tonal y en consecuencia de gran movimiento musical. Asimismo, en el caso particular de la 3ª copla la ligadura de corcheas entre compases sugieren un cambio de métrica de 3/8 a 3/4 (considerando los dos compases unidos como si fuera uno sólo) que se aprecia claramente en la escucha.

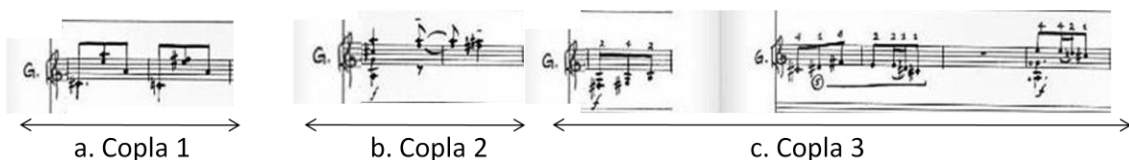


Figura 6.47 Patrones de las coplas, cc.32-33, 70-71 y 90-94

En cuanto a las coplas del rondó del tema secundario (4ª y 5ª) son esencialmente melódicas, tanto es así que incluso la primera de ellas se podría considerar como una danza derivada del tema principal. En consecuencia dichas coplas son más estables y se desarrollan gran parte de las mismas dentro de una tonalidad: re m en la copla 4ª interpretada por la guitarra y, La flamenco en la melodía interpretada por el violín (La

frigio con el acorde de tónica mayorizado) en la copla 5ª (figuras 6.48 y figura 6.49 respectivamente).

En la 4ª copla hay que resaltar cómo el gesto musical destacado de la viola en contrapunto con la guitarra imprime un cambio de ritmo constituido por aceleraciones y desaceleraciones que dota al pasaje del movimiento que la copla necesita. El patrón generador de la melodía ocupa dos compases como se puede observar en el fragmento interpretado por la guitarra en la figura 6.48).

Figura 6.48 Fragmento copla 4ª, cc.247-253

La copla 6ª del segundo rondó del tema principal emparentada con la 5ª copla del rondó anterior comparte con esta última un elemento musical importante en lo que a movimiento se refiere. Se trata de la secuencia de arpeggios de seisillos interpretados en la guitarra que se producen justo cuando nos vamos acercando hacia el final, en donde la obra va adquiriendo mayor movimiento e intensidad. El efecto de dichos arpeggios a la escucha es el de movimiento retenido, enfatizado por las notas largas de las maderas, y su significado es interesante ya que el juego de retención-movimiento aumenta las expectativas del oyente hacia un final explosivo, que se va a ir preparando en los compases posteriores (figura 6.50).

280

286

Fl.

Ob.

Bp.

Bsn.

Trmp.

G.

Vi.1

Vi.2

Vla.

Vc.

D.B.

cresc.

f

1 Solo

22

22

22

22

22

22

Figura 6.49 Gestos melódicos en copla 5ª, cc.280-291

366

372

Fl.

Ob.

Bp.

Bsn.

Trmp.

G.

Vi.1

Vi.2

Vla.

Vc.

D.B.

f

p

3

3

3

3

3

3

Figura 6.50 Copla 6ª, cc.363-374

6.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

En este movimiento seleccionamos dos pasajes musicales en los que el efecto logrado tiene como protagonista a la guitarra.

El primero lo constituye un gesto sencillo pero relevante de cara al oyente. Se trata del pasaje final del primer rondó del tema principal (cc. 172 a 174). La melodía del tema principal se extiende mediante un puente musical hasta llegar al 172 en el que se produce un ralentizando marcado por los dos armónicos de la guitarra muy apreciables a la escucha y que ponen en alerta al oyente, creando la expectativa de que algo distinto va a ocurrir, aspecto que se confirma con la entrada del tema secundario en tiempo de anacrusa (figura 6.51).

Figura 6.51 Entrada tema secundario, cc.172-174

El segundo pasaje se refiere a la contribución de la guitarra con los rasgueos en la parte final. Los rasgueos de la guitarra son los que van marcando el ritmo y el aire en dicha parte. El estallido musical inicial de los compases 385 a 403 se desarrolla al compás de los continuos rasgueos de seisillos de acordes de semicorcheas en un fortísimo, mostrando la guitarra su cara más potente de sonido. Es precisamente en este pasaje donde se ve claramente el papel director de la guitarra cuando en el compás 398 cambia su rasgueo a un rasgueo de corchea que va frenando la música a un ritmo sincopado muy efectista (figura 6.38).

A partir de ese momento, durante el puente musical final se llega a un valle musical del que se sale de nuevo con los rasgueos de seisillos pero sólo momentáneamente como si se fuera a tomar el impulso final, como así es, inmediatamente después de las ráfagas de seisillos ascendentes descendentes de las maderas (compás 437). Esta vez el rasgueo es más marcado aunque más contenido, indicándonos la proximidad del acorde final que se prolonga con la aparición de la coda (figura 6.46).

6.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto. Conforme a dicha metodología el análisis se va a realizar como un capítulo aparte y centrando éste en los aspectos del sonido relacionados con el comportamiento sonoro de la guitarra frente a al resto de la orquesta, así como la utilización de recursos y del tipo de éstos de los que la guitarra se vale para balancear su sonido con el del resto de instrumentos.

La orquestación del concierto está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, flauta, oboe, clarinetes en Si b, Fagot, Timbales, pandereta, 2 violines 1º, 2 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo.

En el siguiente gráfico se ha representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra (figura 6.52). Asimismo, se han agrupado los instrumentos por grupos, según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia sonora será más probable cuando los instrumentos pertenezcan al mismo grupo.

Tenemos por tanto cuatro posibles grupos cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

- Grupo 1: Guitarra, fagot y violonchelo. Registro común Mi b 5- Re 2.
- Grupo 2: Viola, oboe y clarinete en si b. Registro común Sol 6-Sib 3. Dentro de este grupo la viola y el clarinete si b forman a su vez un subgrupo más afín.
- Grupo 3: Violín y flauta. Registro común Re 7-Si 3.
- Grupo 4: Contrabajo. Registro Sol 4-Mi 1.

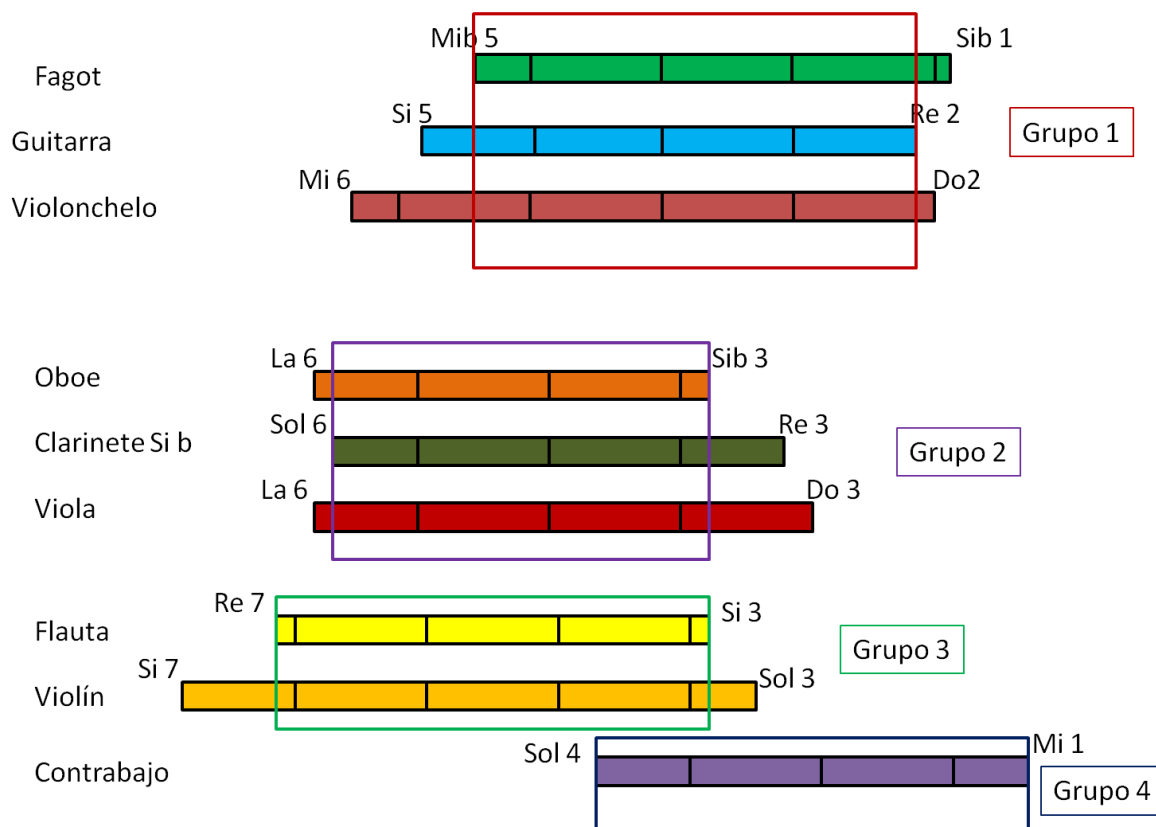


Figura 6.52 Registro instrumentos de la orquesta

En esta obra se observa la ausencia de la sección de metales, en este sentido se puede decir que existe menos riqueza y tímbrica orquestal.

La guitarra en general se mueve en un amplio registro y la mayoría de las veces la disposición de los acordes es abierta y con un gran número de notas. También se aprecia un gran dinamismo que se traduce en un fuerte movimiento melódico en el que las notas tienen frecuentemente una duración corta de semicorchea. Todo ello sin hacer un gran uso del recurso de la escala rápida. Este dinamismo y el amplio uso del recurso del rasgueo son las principales armas con las que juega el compositor para que la guitarra se haga oír frente a la orquesta.

Los violines se mueven en dos registros separados: uno de ellos, el más frecuente, es llamativamente bajo (en un promedio de mi 4-si 4) y se da siempre que se confronta con la guitarra; el otro, menos frecuente es más alto (en un promedio fa 5 y mi 6) y sólo se alcanza en ausencia de la guitarra.

Por otro lado, se aprecia una presencia fuerte de la viola en la obra, interpretando melodías muy apreciadas a la escucha que confieren una tímbrica muy singular al conjunto orquestal.

La percusión tiene un papel muy discreto apareciendo algo en las cadencias en especial en el tercer movimiento, aunque en el segundo movimiento está casi ausente.

6.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

En lo que al registro se refiere nos encontramos en primer lugar con la guitarra en la que existen diferencias derivadas del contraste de los temas: un registro amplio y con acordes abiertos cuando se interpreta el primer tema y un registro bastante más estrecho y con acordes más cerrados cuando se interpreta el tema secundario.

En lo que respecta al violín es completamente aplicable la consideración general comentada en el punto anterior. Lo mismo que ocurre con el violín es también trasladable a la viola y violonchelo, en especial la primera que se mueve en un registro más bajo de lo habitual en una franja promedio de do 4-mi 3 (sonido real), es decir coincidiendo con el registro medio de la guitarra. Lo anterior le confiere una sonoridad grave cercana al violonchelo y por tanto, suplantando en ciertos pasajes el papel que le correspondería habitualmente a este último. El violonchelo por su parte se mueve en dos registros, uno el más frecuente en la franja promedio entre sol 2 y sol 3 (registro bajo de la guitarra) y otro más alto y mucho menos frecuente entre si 3 y mi 4).

El fagot sin embargo se mueve en una zona más bien medio-alta (mi 3- do4) que saca la parte más dulce y suave aunque expresiva del instrumento. El resto de maderas se mueven en un registro medio, quizás el oboe en un registro medio-alto que le confiere un sonido prominente y penetrante.

En cuanto a la confrontación de la guitarra con la orquesta observamos que predomina un continuo diálogo guitarra-orquesta en muchos casos casi solapado que se combina con algunos pasajes de confrontación directa. El grado de dificultad con el que nos encontramos de acuerdo con los criterios expuestos en la metodología sería de 108 compases con dificultad frente a los 439 compases del movimiento, es decir, un 24,6%.

En la figura 6.53 se refleja un diagrama de barras comparativo en el que se refleja el posicionamiento en dificultad con respecto a la media del grado de dificultad tomando como referencia los conciertos objeto de este estudio.

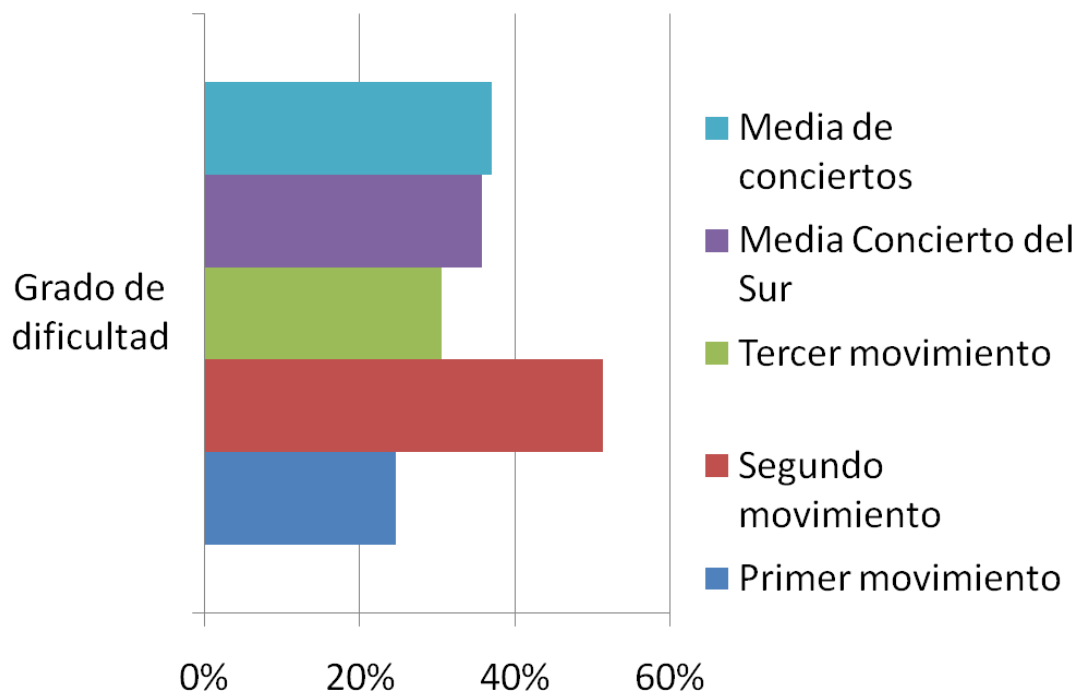


Figura 6.53 Diagrama de barras del grado de dificultad

En los pasajes de confrontación directa la guitarra utiliza básicamente dos armas:

-melodía de gran movimiento y velocidad con un claro perfil ondulante (ascendente-descendente) y que abarca un amplio registro. Este recurso habitualmente se confronta con fondo armónico de notas largas o perfil plano con los que la guitarra no tiene dificultad para ser escuchada. Hay un pasaje en el que se rompe esta regla; se trata de los compases 408 a 410 en los que las cuerdas apagan bastante el sonido de la melodía interpretada en la guitarra (figura 6.54). Una posible explicación es el aplanamiento del perfil melódico de la guitarra en una zona en la que coincide el registro de la guitarra con el de los violines, propiciando un mayor enmascaramiento de notas.

-Abundantes rasgueos con acordes densos. Este recurso se contrapone habitualmente con melodías de gran movimiento melódico y variedad rítmica tanto en maderas como en cuerdas. En este caso el rasgueo es bastante audible frente al resto de instrumentos.

En las confrontaciones del primer punto, existen sin embargo casos en los que la melodía de la guitarra se enfrenta también a melodías en las secciones de cuerdas o de maderas. En concreto en los siguientes pasajes musicales:

-pasaje musical compases 34 a 42 (figura 6.55): la guitarra sale bien parada salvo en los compases 34 y 35. La nota pedal fa# se oye con cierta dificultad a pesar de encontrarse en un registro más bajo, incluso que el contrabajo o quizás sea ese precisamente el motivo.

406

Fl.

Ob.

BbCl.

Bsn.

Timp.

G.

VI.1

VI.2

VIa

Vc.

D.B.

Figura 6.54 Primer pasaje con dificultad sonora, cc.408-410

34

Fl.

Ob.

BbCl.

Bsn.

Timp.

G.

VI.1

VI.2

VIa

Vc.

D.B.

38

Fl.

Ob.

BbCl.

Bsn.

Timp.

G.

VI.1

VI.2

VIa

Vc.

D.B.

Figura 6.55 Segundo pasaje con dificultad sonora, cc.34-41

-pasaje musical compases 150 a 154 (figura 6.56): los gestos melódicos cortos que se van sucediendo en la sección de cuerdas generan zonas oscuras sonoras en el sonido de la guitarra.

-pasaje musical compases 211 a 215 (figura 6.57): en general bien aunque con algunas zonas de sonido oscuras en las que no se aprecian bien el sonido de algunas notas de la guitarra.

This musical score snippet covers measures 150 to 153. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsc.), Bassoon (Bsn.), Timpani (Timp.), Guitar (G.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The guitar part is highly active, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation with short, gestural melodic lines. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 6.56 Tercer pasaje con dificultad sonora, 150-153

This musical score snippet covers measures 212 to 215. The instrumentation is the same as in Figure 6.56. The guitar part continues with complex rhythmic patterns and melodic lines. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation with short, gestural melodic lines. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 6.57 Cuarto pasaje con dificultad sonora, cc.212-215

-pasaje musical compases 233 a 241 (figura 6.14): bien en general aunque la primera parte en la que se confronta con las maderas (compases 233 a 236) (figura 6.58) con mayor interferencia. El hecho de que se oiga mejor a partir del compás 237 quizás radique en que la viola interpreta un gesto musical repetitivo progresivo al que el oyente se acostumbra y sobre el que es más fácil identificar la melodía en la guitarra.

Por último, en aquellos pasajes de confrontación en los que no se usan los anteriores recursos, la guitarra sufre. Este es el caso por ejemplo de los compases 277 a 288 y compases y 397 a 398 (figuras 6.11 y 6.59 respectivamente).

The image displays a musical score for measures 232 to 236. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), and Timpani (Timp.). The second system includes staves for Guitar (G.), Violin 1 (Vi.1), Violin 2 (Vi.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The guitar part is marked with a 'p' (piano) dynamic and features complex, rapid arpeggiated figures. The woodwind and string parts also show intricate patterns, with the strings providing a rhythmic and harmonic foundation. The overall texture is dense and complex, illustrating the 'sonic difficulty' mentioned in the caption.

Figura 6.58 Quinto pasaje con dificultad sonora, cc.233-236

En el caso del pasaje de los compases 277 a 288 el problema quizás radique en la proximidad de registros de los instrumentos de madera y de la guitarra realizando todos un mismo gesto musical, de manera que la interferencia es notable; interferencia que no se supera a pesar de utilizar la guitarra acordes cerrados que potencian la sonoridad de ésta (compases 277 a 280) o de llevar el gesto melódico a los bordones en los compases siguientes.

En el caso del pasaje correspondiente a los compases 398 a 399 el problema más bien radica en que el gesto musical de la guitarra consistente en los arpeggios surge

bruscamente sin dar tiempo a que sea reconocido por el oyente, coincidiendo con el potente gesto melódico rápido de la flauta de perfil ascendente-descendente y amplio registro y por tanto, con amplia interferencia.

The image shows a page of a musical score for measures 396 through 399. The staves are arranged vertically. The top staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (BbCl.), and Bass (Bsn.). Below these is the Timpani (Timp.) staff. The bottom section of the score includes the Guitar (G.), Violin 1 (Vl.1), Violin 2 (Vl.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The Guitar part is marked with a forte (ff) dynamic. The woodwinds and strings have various melodic and rhythmic patterns. The measure numbers 396, 397, 398, and 399 are indicated at the top of the staves.

Figura 6.59 Dificultad en cc.398-399

6.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

La guitarra interpreta la mayor parte del tiempo melodías de gran movimiento (generalmente en tiempos de semicorchea y perfiles ondulantes) y gran variedad rítmica lo que constituye su mejor arma sonora. También hace abundante uso de acordes abiertos de amplio registro aunque con escasos rasgueos.

En lo que al registro se refiere nos encontramos en un registro medio, más bajo que en el primer movimiento y con menos presencia de agudos (escasa notas por encima de sol 5 escrito) y más presencia de la sonoridad de los bordones.

La sección de cuerdas como ocurría en el primer movimiento se mueve en registro bajo en especial cuando se confronta con la guitarra que en este movimiento es bastante frecuente. La presencia de la viola vuelve a ser también importante y se mueve en un registro bastante bajo como ya ocurría en el primer movimiento. El violonchelo se mueve en una franja promedio entre fa 2 y la 3, similar a lo que ocurría también en el

primer movimiento, aunque en esta ocasión no cambia de registro a uno más alto como si ocurría en aquel.

En la sección de maderas hay que destacar la presencia relevante del clarinete en un registro bajo (zona “chalumeau”) y un fagot bastante ausente.

En este movimiento encontramos escaso diálogo guitarra-orquesta y más confrontación directa, en especial con la sección de cuerdas (más del doble que con la sección de maderas). Existen numerosos pasajes musicales en los que la dificultad sonora es elevada debido a que la confrontación directa se realiza con el mismo nivel de movimiento melódico y rítmico en la guitarra y en el resto de instrumentos de la orquesta. Podríamos estimar el grado de dificultad en un 51,24% (62 compases de 121), por tanto alta (ver diagrama comparativo de la figura 6.53).

Se pueden distinguir diferentes tipos de confrontación directa:

- Movimiento rápido y con rítmica variable en la guitarra frente a notas pedal o notas con rítmica constante y escaso movimiento (tiempo igual o superior a la corchea) o plano en el resto de instrumentos de la orquesta. Esta situación se da en varios pasajes musicales (cc. 2 a 11 y cc. 25 a 36, a excepción de c.27 y c.32). En esta confrontación la guitarra no tiene dificultades para ser oída (figura 6.23 y 6.25 respectivamente).

- Movimiento rápido y con rítmica variable similar en la guitarra y en el resto de instrumentos. Esta situación es la más frecuente (cc. 27 y 32, cc. 37 a 60 y cc.68 a 71). Se refleja en las figuras 6.25 y 6.26 (sólo el fragmento cc.49-56) y 2.3.6 respectivamente. Es la confrontación que presenta más problemas como es lógico. En el compás 38 la dificultad viene de la mano del oboe que se apodera del sonido al meterse en la zona del registro medio de la guitarra (figura 6.60). En los compases 44 a 47 la dificultad la trae la viola que interfiere en las notas interpretadas por la guitarra que en esos compases además presentan un perfil bastante plano (figura 6.61).



Figura 6.60 Pasaje dificultad sonora con oboe, c.38

Figura 6.61 Dificultad sonora con viola, cc.44-47

-Movimiento moderado (tiempo de corchea) similar en la guitarra y en el resto de instrumentos. Esta situación se da básicamente cuando la guitarra interpreta el tema secundario (compases 75 a 85, figura 6.29). También se da con la melodía de los

bordones en los compases 99 a 106 (figura 6.62) y en los armónicos de los compases 115, 117 y 119 (figura 6.28). En esta confrontación la guitarra se defiende bien, especialmente en los compases en los que la guitarra interpreta armónicos. La excepción a esta regla se produce en el pasaje correspondiente a los compases 103 y 104 quizás debido al contraste entre el carácter algo sincopado de la melodía interpretada en los bordones de la guitarra con el ligado descendente melódico por intervalos de quintas interpretado por la sección de cuerdas.

The image displays two pages of a musical score. The left page is for measure 98, and the right page is for measure 103. Both pages show a full orchestral score with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (BpCl.), Bassoon (Bsn.), Timpani (Timp.), Guitar (G.), Violin I (Vi.1), Violin II (Vi.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The guitar part is prominent, featuring complex rhythmic patterns and harmonics. The string section (Vi.1, Vi.2, Vla., Vc., D.B.) is marked 'con sordina' (with mutes) and plays a descending melodic line. The woodwinds and timpani provide harmonic support. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

Figura 6.62 Dificultad sonora con la sección de cuerdas, cc.99-106

6.3.3 TERCER MOVIMIENTO

Existe un patrón rítmico ternario de corcheas constante que se mantiene a lo largo de todo el movimiento con algunas pequeñas derivadas que tienen que ver con la subdivisión binaria de uno o más tiempos de corchea. Dicho patrón está presente en la guitarra y en el resto de instrumentos de la orquesta.

Se mantienen muchas de las características aparecidas en los movimientos anteriores:

- Registro amplio en la guitarra, aunque igual que ocurría en el segundo movimiento tiene poca presencia de agudos y presencia permanente de notas graves en los bordones. Acordes abiertos con fuerte presencia de notas en los bordones y abundantes rasgueos como en el primer movimiento, aunque en esta ocasión suelen ser rápidos en tiempos de semicorcheas.

-Registro de los violines bajo en presencia de la guitarra, aunque no tanto como en los dos movimientos anteriores. Cuando la guitarra está ausente sube el registro pero se queda en la zona media. Presencia significativa también de la viola en un registro bajo.

-Presencia notable del clarinete dentro de la sección de maderas en un registro bajo predominante (zona “chalumeau”). Interfiere con el registro en el que se mueve el fagot que es más propio de este instrumento.

El movimiento tiene una primera parte, hasta el compás 150, en la que se produce casi en exclusivo un diálogo entre la guitarra y la orquesta, apenas hay confrontación salvo algunos compases en los que la confrontación de la guitarra se realiza con notas sincopadas.

A partir del compás 150 se alternan pasajes de diálogo con confrontaciones directas entre la guitarra y la orquesta. Estos últimos pasajes musicales en su mayoría enfrentan melodías de movimiento y rítmica similar; en otros, los menos, la melodía contrasta gestos melódicos rápidos de semicorcheas con gestos más lentos de corcheas, aunque el patrón rítmico se mantiene constante en ambos casos. En el primer caso se encuadran los siguientes pasajes musicales:

-Pasaje correspondiente a los compases 151 a 174. Gesto melódico repetido en la guitarra con las mismas notas (figuras 6.45 y 6.42). Se enfrenta con maderas, cuerdas y percusión. Las maderas presentan diferentes texturas en cada instrumento que dificultan la escucha de la guitarra. Además la guitarra incide constantemente sobre la nota mi que queda apagada, sobre todo la nota mi del bordón con la nota mi de la percusión y del pizzicato de los violines sobre esa misma nota. Sin embargo los armónicos de los compases 173 y 174 se aprecian bien, quizás debido a que se efectúan sobre un fondo estable: compás 173 sobre nota pedal en clarinete y compás 174 sobre acorde fijo en cuerdas.

-Pasaje correspondiente a los compases 193 a 224. Mismo gesto melódico que el anterior pero con variación de notas con perfil ascendente-descendente. En este caso funciona bien debido al movimiento melódico de la guitarra y al gesto sincopado en cuerdas y maderas sin mezcla de texturas (figura 6.63).

-Pasaje correspondiente a los compases 229 a 265. Se invierten los papeles anteriores de manera que el gesto melódico anterior de la guitarra ahora lo interpreta la viola y el gesto corcheas (con acordes en primer tiempo) la guitarra. Se trata de un contrapunto complicado a priori, máxime si se tiene en cuenta que están pegadas las franjas de los registros en las que se mueven ambos instrumentos. A pesar de ello, la guitarra sale bien parada quizás por la facilidad con el que el gesto ligado de la viola acostumbra al oído, lo que facilita la superposición de la línea melódica ondulante de la guitarra (figura 6.64).



Figura 6.63 Fragmento cc.191 a 197

Figura 6.64 Pasaje de dificultad con viola. Fragmento cc.229-239

En el segundo caso se encuadrarían los siguientes pasajes musicales:

-Pasajes correspondientes a compases 288 a 296 y 416 a 418. La guitarra interpreta un gesto repetitivo de semicorcheas arpegiadas o de acordes y las cuerdas interpretan el gesto melódico que anteriormente interpretaron la guitarra y posteriormente la viola. El primer pasaje funciona bien dado que el arpeggio en la guitarra genera una envolvente de sonido muy audible (figura 6.49). No ocurre lo mismo con el segundo pasaje en el que los acordes quedan oscurecidos por la dinámica *forte* de las maderas y de los trémolos de los timbales (figura 6.65).

The image shows a musical score for measures 412 to 418. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsa.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tup.), Guitar (G.), Violin 1 (Vl.1), Violin 2 (Vl.2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in 2/4 time. Measures 412-418 show a complex texture where the guitar plays arpeggiated chords while the woodwinds and timpani play melodic lines. The dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The passage is marked as difficult due to the overlapping sounds of the woodwinds and timpani.

Figura 6.65 Pasaje con dificultad sonora con maderas y timbales, cc.416-418

-Pasaje correspondiente a compases 429 a 436. Cambio de papeles del pasaje anterior. La sección de maderas interpreta un tren de semicorcheas de perfil ondulante y la guitarra interpreta un gesto de corcheas. Este pasaje funciona bien quizás debido a la ayuda de los acordes en tiempo fuerte en la confrontación con el clarinete y a la gran separación de registros en la confrontación de la guitarra y la flauta y el oboe (figura 6.66).

-Pasajes correspondientes a compases 298 a 305, compases 360 a 362 y compases 385 a 403. La guitarra interpreta un tren de semicorcheas (pueden ser también acordes) y el resto cuerdas y maderas interpreta gestos cortos de perfil melódico plano que se van alternando entre los diferentes instrumentos. En este caso el sonido de la guitarra se aprecia con deficiencias: en el primer pasaje se ve afectada la línea melódica más aguda (cc. 299 y 301) por la interferencia de las maderas (figura 6.44); en el segundo pasaje, el trémolo de los timbales interfiere en la claridad del sonido de la guitarra (figura 6.67);

por último, en el tercero, los acordes quedan oscurecidos por la dinámica *forte* de las cuerdas (figura 6.38).

-Pasaje correspondiente a compases 356 a 359. El clarinete interpreta un tren de semicorcheas ondulante mientras que la guitarra interpreta un gesto de corcheas de acordes. El pasaje funciona bien debido a la consistencia que proporcionan los acordes y el amplio registro de los mismos al ser abiertos (figura 6.68).

En este movimiento el grado de dificultad conforme a los criterios establecidos es del 30,5% (140 compases de 459), similar a la del primer movimiento y bastante por debajo del segundo (ver diagrama comparativo figura 6.53).

The image displays two pages of a musical score. The left page shows measures 429-436, and the right page shows measures 433-436. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), and Bassoon (Bsn.). The guitar (Gt.) is also present. The string section (Vl. 1, Vl. 2, Vla., Vc., D.B.) is shown at the bottom. The score features a complex arrangement of notes, including a prominent semiquaver (eighth note) pattern in the woodwinds, and dynamic markings such as *pizz.* and *f*.

Figura 6.66 Dificultad sonora con tren de semicorcheas en maderas, cc.429-436



Figura 6.67 Dificultad sonora con los timbales, cc.360-362

This musical score excerpt covers measures 353 to 359. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bp.C.), Bassoon (Bsn.), Timpani (Timp.), Clarinet (G.), Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The clarinet (G.) part is the primary focus, showing a complex melodic and rhythmic line with various articulations and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation with various articulations and dynamics.

Figura 6.68 Dificultad sonora con clarinete, cc.356-359

6.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA

En este apartado se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra y, en consecuencia, obtener una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento.

Seguidamente se realiza una cuantificación de dicho uso distribuida en cada uno de los diferentes movimientos.

En el **primer movimiento** (340 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos:

- Escalas rápidas: 37 compases (10,88%).
- Rasgueos: 58 compases (17,06%).
- Acordes densos: 45 compases (13,24%).
- Presencia de bordones: 70 compases (20,59%).
- Arpeggios: 28 compases (8,24%).
- Armónicos: 8 compases (2,35%).
- Secuencias encadenadas: 8 compases (2,35%).
- Arrastre: 9 compases (2,65%).
- Adornos: 3 compases (0,88%).
- Percusión: 4 compases (1,18%).
- Ligados: 142 compases (41,8%).
- Número de recursos: 11 (78,6%).

En el **segundo movimiento** (90 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

- Escalas: 2 compases (2,22%)
- Rasgueos: 1 compás (1,11%)
- Secuencias encadenadas: 6 compases (6,67%).
- Presencia de bordones: 44 compases (48,89 %).
- Arpeggios: 7 compases (7,78%).
- Armónicos: 3 compases (3,33%).

- Arrastres: 8 compases (8,89%).
- Adornos: 2 compases (2,22%).
- Ligados: 36 compases (40%).
- Número de recursos: 9 (64,3%).

En el **tercer movimiento** (328 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Trémolos: 12 compases (3,66%).
- Escalas rápidas: 12 compases (3,66%).
- Rasgueos: 54 compases (16,46%).
- Acordes densos de 5 o 6 notas: 57 compases (17,38%)
- Presencia de bordones: 53 compases (16,16%).
- Arpeggios: 24 compases (7,32%).
- Armónicos: 2 compases (0,61%).
- Secuencias encadenadas: 10 compases (3,05%).
- Arrastres: .2 compases (0,61%).
- Ligados: 107 compases (32,6%).
- Número de recursos: 10 (71,4%).

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 6.69. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.

Se observa un elevado uso de recursos de la guitarra en todos sus movimientos, bastante por encima de la media de conciertos. Por tanto, estamos ante un concierto muy guitarrístico que explota las posibilidades del instrumento tanto en su faceta virtuosística, especialmente en la extensa cadencia del primer movimiento, como en su contribución orquestal.

Destaca por encima de todos el uso de ligados, recurso no muy habitual en los conciertos, tal y como se puede comprobar en el gráfico de la figura 6.69. Le sigue muy de cerca la presencia de bordones que resulta algo descompensada en los movimientos, siendo ostensiblemente más abundante en el segundo movimiento. Este desequilibrio también se produce en el uso de acordes densos y rasgueos que aunque están alrededor de la media de conciertos, desaparecen prácticamente en el segundo movimiento. Los

arpeggios sin embargo, se utilizan de una manera uniforme, aunque su uso es bastante más reducido.

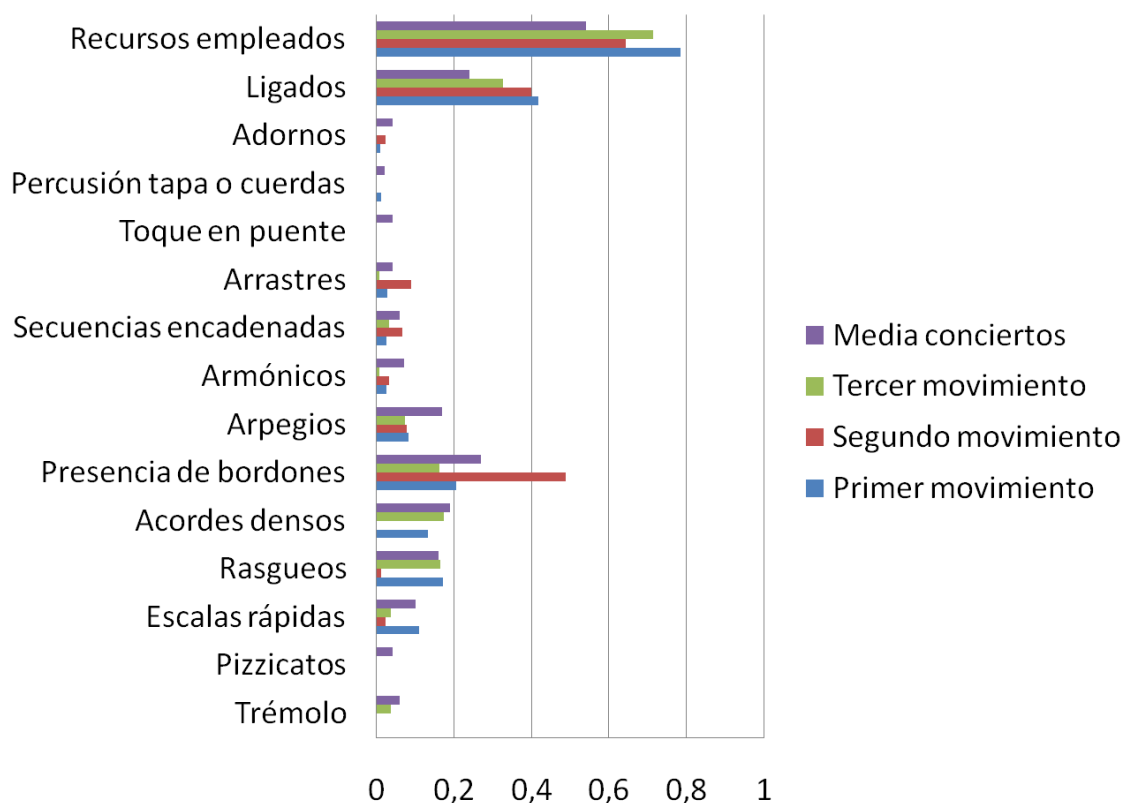


Figura 6.69 Diagrama de barras de recursos de guitarra

6.4. ESTILO MUSICAL

La organización de la obra sigue la estructura clásica de conciertos: tres movimientos con dos movimientos extremos en allegro y uno más lento en medio, en andante. Tiene de particular un cierto desequilibrio en cuanto a duración, dado que el primer movimiento es bastante extenso en comparación con los otros dos, su duración es algo superior a la suma de la duración de los otros dos.

La apreciación anterior que es válida para la obra desde el punto de vista global, no es así cuando observamos la estructura de cada uno de los movimientos, al contrario, no responde a una estructura estándar. En primer lugar, no se aprecia una sección de desarrollo separada sino más bien un desarrollo de los temas como parte integrante de la exposición.

Por otro lado, la estructura de rondó del tercer movimiento se sale también del estándar, siendo bastante más compleja de lo que aparenta; a pesar de estar organizada a dos niveles (rondó principal y rondó secundario), en la escucha parece un único rondó que

gira en torno al mismo tema. Esto es debido al gran parentesco existente entre el tema principal y el tema secundario, que hace que ambos niveles lleguen a confundirse y se interpreten como uno sólo.

El carácter de la obra es predominantemente andaluz aunque con cierto tinte impresionista en algunos pasajes en los que se aprecia sonoridad de quintas y de octavas paralelas. La obra por otra parte no tiene un discurso descriptivo ni tampoco referencias al pasado; sin embargo, si se observa a la guitarra como hilo conductor de dicho discurso en lo que tiene que ver con su forma de expresión musical: cantable en su primer movimiento, no hay que olvidar la relación de la guitarra con el cante; melódica en el segundo movimiento, en su faceta contrapuntística y finalmente, bailable en el tercer movimiento, en su faceta de acompañamiento, en el que el rasgueo es su máxima señal de identidad.

La composición goza de una amplia cadencia (86 compases) cuya ubicación en la obra no parece del todo casual ya que el movimiento elegido para su incorporación es el primero, de aire flamenco, el más propicio para el lucimiento del intérprete dedicatario. La extensión de la cadencia obliga al compositor a recurrir a una coda, a su vez extensa, para recuperar el movimiento orquestal perdido a consecuencia del parón ocasionado por la interpretación de dicha cadencia.

La obra tiene un carácter bitemático en todos sus movimientos, con una jerarquía clara entre temas que diferencia el tema principal del tema secundario, por presencia y por extensión en la mayoría de los casos. Asimismo, se trata de dos temas contrastantes tanto en el aspecto melódico como armónico. La excepción a esta regla se produce en el tercer movimiento en el que el gran parentesco entre los dos temas y la igualdad en la frecuencia de aparición diluye la citada jerarquía.

Los temas principales son esencialmente melódicos, poco armonizados y fácilmente transportables, mientras que los temas secundarios se aproximan más a la forma de melodía acompañada. Desde el punto de vista armónico, los temas principales son muy estables y presentan una armonía implícita en la melodía que sugiere en todos los casos el modo frigio, que dota de un claro aire andaluz a las melodías.

Los temas secundarios sin embargo, presentan mayor inestabilidad y ritmo armónico, flexionando entre tonalidades mayores y menores. También aparecen melodías contrapuntísticas como es el caso del tema secundario del segundo movimiento.

Tanto los temas principales como los secundarios tienen una rítmica constante y en consecuencia son bastante estáticos. Para paliar esta carencia, el compositor se vale del uso de puentes musicales con el fin de generar movimiento, de ahí el protagonismo y la abundancia de estos fragmentos musicales. Hay que destacar también el alto grado de participación de la guitarra en dichos puentes, muchas veces en solitario con abundancia de escalas rápidas de perfil ondulante y amplio rango en el registro.

El movimiento en los puentes se genera en la mayoría de las veces mediante un fuerte diálogo orquestal, al que se van incorporando y retirando los instrumentos según se acercan a los cambios de sección o temas, proporcionando en cada caso momentos musicales apoteósicos o diluidos en un retardando. Armónicamente también se contribuye al movimiento en dichos pasajes, mediante inestabilidad y ambigüedad tonal y cambios de ritmo armónico.

La transformación y desarrollo de los temas en la exposición, tanto melódica como armónica, constituye otro procedimiento para imprimir movimiento musical, mucho más natural por otra parte. El segundo movimiento es un claro ejemplo de lo anterior en el que además el aumento de velocidad se aprecia claramente a la escucha al efectuarse sobre un fondo rítmico de andante.

En el tercer movimiento, las coplas del rondó se encuentran a medio camino entre el puente musical y el tema, tomando el movimiento musical e inestabilidad armónica de los primeros y la estructura melódica de los segundos.

Los gestos melódicos presentes en los temas y por derivada en los puentes musicales se construyen a partir de un material sencillo consistente en secuencia de corcheas con desdoblamiento en semicorcheas, generando múltiples combinaciones rítmicas, así como notas que se prolongan con ligaduras en aquellas partes más líricas. En algunos casos el desdoblamiento se realiza en tresillos y a veces en arpeggios de seisillos.

El patrón rítmico es constante y sólo se rompe en los pasajes con el gesto melódico de notas prolongadas con ligaduras y en contadas ocasiones, como en el tema secundario del segundo movimiento y en los puentes musicales y coplas del rondó del tercero.

En lo que se refiere a la orquestación se observa en primer lugar la ausencia de la sección de metales con lo que existe una menor variedad tímbrica, en especial se echa de menos a la trompa, habitual en estos conciertos.

Otro aspecto interesante es el relativo al registro de los instrumentos, en el que se aprecia que la interpretación de la sección de cuerdas se desarrolla en un registro bastante bajo, próximo al registro de la guitarra. La guitarra sin embargo se mueve a lo largo de todo su registro.

Cabe mencionar el protagonismo de la viola en momentos destacados en prácticamente todos los movimientos y en menor medida, pero también reseñable, el clarinete, ambos instrumentos en un registro más bajo de lo habitual. La viola proporciona en dicho registro una tímbrica aterciopelada cercana al violonchelo y el clarinete un sonido muy profundo bastante apreciable a la escucha.

La dificultad sonora potencial del concierto es moderada comparativamente con la media de los conciertos analizados, aunque destaca por su dificultad el segundo movimiento. En esta obra las confrontaciones directas entre la guitarra y la orquesta frecuentemente contraponen gestos melódicos de la misma textura y ritmo lo que

aumenta la posibilidad de enmascaramiento de notas y por tanto de dificultad sonora para la guitarra.

Las confrontaciones en las que la guitarra sale airosa corresponden a pasajes en los que la guitarra interpreta melodías de gran movimiento y velocidad con un claro perfil ondulante (ascendente-descendente) dentro de un amplio registro. También cuando interpreta secuencias de rasgueos rápidos de acordes densos, en especial cuando van acompañados de cambios rítmicos. En el resto de confrontaciones se producen zonas sonoras oscuras en las que la guitarra sufre para hacerse oír.

Una característica interesante de la obra es la buena proyección sonora de los armónicos interpretados en la guitarra en los pasajes elegidos por el compositor. La sonoridad cristalina de los armónicos cuando se producen en el sitio adecuado constituye una de las aportaciones más interesantes de la guitarra frente a los conciertos de otros instrumentos. Este es el caso por ejemplo de los armónicos de la coda final del segundo movimiento (figura 6.28) y en la entrada del tema secundario del tercer movimiento (figura 6.51).

El uso de recursos *guitarrísticos* es bastante completo y homogéneo en todos los movimientos destacando los ligados por encima de los demás. Le sigue la presencia de bordones, en especial en el segundo movimiento. Los rasgueos y acordes densos también tienen bastante protagonismo en el concierto, un poco por encima de la media, aunque casi desaparecidos en el segundo movimiento. Si antes se comentaba la aportación de los armónicos al mundo concertante, mucho mayor es la de los rasgueos, sonoridad exclusiva de la guitarra y por ello muy utilizada en los conciertos de dicho instrumento.

CAPÍTULO VII

CONCIERTO PARA GUITARRA Y PEQUEÑA ORQUESTA DE HEITOR VILLA-LOBOS

7.1. ANTECEDENTES

Heitor Villa-Lobos (5-3-1887 Río de Janeiro, 17-11-1959 Río de Janeiro) fue compositor y director. Tocaba varios instrumentos: piano, saxofón, violonchelo, clarinete y guitarra. Su instrucción musical no fue muy ortodoxa, su padre, bibliotecario y aficionado a la música, le instruyó en el violonchelo y en el clarinete y le prohibió tocar la guitarra por lo que tuvo que aprenderla a tocar por su cuenta de manera autodidacta. Más tarde recibiría también lecciones de saxofón y piano.

Su inquietud musical le llevó durante su juventud a realizar varios viajes recorriendo la parte Nororiental y central de Brasil para profundizar en la música étnica de su país. En 1923 consiguió una beca del Gobierno para estudiar música en París. Allí se introdujo rápidamente en el círculo musical parisino en el que estableció amistad con músicos como Edgard Varèse y el famoso director Leopold Stokowski.

Se trata de un compositor que mezcla una clara influencia musical folclórica brasileña con una clásica europea. Compositor muy prolífico en cuanto al número de obras y a la variedad de instrumentos y formas musicales para las que compone. Una de las obras más conocidas es *Bacchianas brasileiras*, así como sus *Choros*, ambas para diferentes instrumentaciones. El *Choro nº 1* (1920) es para guitarra y constituye una de las obras más populares para este instrumento. A las anteriores obras hay que añadir obras para guitarra, varios conciertos de piano, de violonchelo, un concierto de arpa, un concierto de armónica, varias sinfonías, óperas, ballets y numerosas piezas orquestales. Resulta algo paradójico que siendo guitarrista su producción guitarrística tampoco sea excesiva aunque la calidad de sus obras para guitarra hace que sean un referente para los guitarristas.

Entre las composiciones de guitarra hay que destacar además del *Choro nº 1* antes mencionado, la *Suite popular brasileña* (1908-1912), los *Cinco preludios* (1940) y los *Doce estudios* (1929). Esta última composición es una obra innovadora y está presente en los conservatorios de música como una referencia guitarrística. El origen de esta obra tiene que ver con el encuentro que tuvo lugar en 1924 entre el compositor y Andrés Segovia en un salón parisino. Segovia le pidió a Villa-Lobos que compusiera un estudio y este último le escribió doce. A este respecto Angelo Girardino⁴⁹ ofrece un punto de vista muy interesante: “afirman la nueva identidad de una guitarra no tanto lírica como

⁴⁹ GILARDINO, Angelo. “Heitor Villa Lobos” en *Enciclopedia de la guitarra* (Francisco Herrera Pauner), 3ª Ed., Piles Editorial de Música S.A., 2004, pp.412.

también, y sobre todo, dramática, con atrevidos contrastes dinámicos, tratamiento del elemento armónico que exige sobre todo invención (o quizás descubrimiento) de una cantidad asombrosa de nuevos modelos de escritura que se extraen, de forma genialmente intuitiva, de la natural disposición de los dedos de las cuerdas, siguiendo el principio de “dejar sonar” la guitarra antes que colocarle armonías concebidas desde la abstracción”.

A partir de ese encuentro surge una gran amistad entre ellos a la que se añade Ponce con el que coincide también en París. Fruto de esta triple amistad se ampliará considerablemente el repertorio guitarrístico de la primera mitad del siglo XX. En 1930 Villa-Lobos regresaría a Río de Janeiro en 1930, donde aceptó la responsabilidad de organizar la enseñanza musical de su país, asumiendo los cargos que le confiaron las autoridades del gobierno y convirtiéndose en una especie de héroe nacional. Su dedicación a la labor educativa y social le alejó en cierta manera de la tarea creativa musical en torno a la guitarra, motivo por el cual desde la composición de los estudios realizada en su estancia en París y hasta su muerte, sólo son destacables los *Cinco preludios* y el *Concierto de guitarra y orquesta*.

Precisamente fue en 1951, cumpliendo con el compromiso adquirido con Segovia, finalizó en Río de Janeiro la *Fantasía concertante* para guitarra que luego se convertiría en el *Concierto de guitarra y orquesta* al añadirle la *Cadencia* que enlaza el segundo y tercer movimiento. El hecho de que la *Fantasía* no tuviera *Cadencia*, disgustó a Segovia según Simon Wright en su libro *Villa-Lobos*⁵⁰: “Segovia se negó a interpretar durante varios años la obra cuando se enteró de que el concierto para arpa dedicado a Zabaleta sí lo tenía. De esta forma Villa-Lobos no tuvo otra opción que proporcionar una cadencia (una separata entre el segundo y tercer movimiento) y renombró su obra como *Concierto de guitarra*. Andrés Segovia estuvo revisando la cadencia del concierto, como así lo prueba la correspondencia de Segovia con Castelnuovo-Tedesco en relación a la nueva obra de éste, en donde Segovia indicaba respecto a todos los trabajos que simultáneamente tenía entre manos: “Piensa que yo también destino cada día un poco de tiempo a tu segundo concierto, a la *Fantasía* de Rodrigo, y a sus tres piezas para guitarra, al concierto de Villa-Lobos en el que debo retocar una cadencia...”⁵¹.

Villa-Lobos escribió lo siguiente sobre su *Fantasía concertante*⁵²: La *Fantasía concertante* está escrita para guitarra y orquesta equilibrada, con una búsqueda de timbres que no anulen la sonoridad del solista. Incluye tres movimientos *Allegro preciso*, *Andantino/Andante* y *Allegro non troppo*. El primer movimiento empieza con la orquesta y presenta un tema enérgico que reaparece tanto en la guitarra como en la orquesta. En la segunda parte (*Poco meno*) el tema es completamente original y pertenece a un nuevo episodio. Este tema rememora magníficamente la atmósfera

⁵⁰ WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford: Oxford University Press, 1992

⁵¹ OTERO, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco : su vida y su obra para guitarra*, Mexico : Ediciones Musicales Yolotl, 1987, p. 119.

⁵² PATYKULA, John. “A look at the Premiere of Villa-Lobos’ immortal Concert for guitar, performed by Andrés Segovia”, *Classical Guitar*, classicalguitarmagazine.com [fecha de consulta: 15-03-2018]

melódica de ciertas canciones populares del Brasil Nororiental. El primer tema es luego repuesto con la misma estructura rítmica una tercera menor más alta; el desarrollo y el rasgueo se reducen acelerándose la parte final. En el *Andantino* después de una breve introducción orquestal (con escalas simultáneas en dirección contraria), el tema principal reaparece y es desarrollado hasta el *Andante*. El *Andante* presenta un nuevo episodio durante unos pocos compases (6/8), como una introducción, hasta la melodía expresiva interpretada en la guitarra. El regreso del *Andantino* se hace una quinta más alta y el *piú mosso* con una melodía diferente de las otras de total invención temática, representa una clase de coda para concluir el movimiento, El *Allegro non tropo* con una introducción de unos pequeños compases (melodía sincopada y rítmica) presenta un tema orquestal que pronto es absorbida por la guitarra. Hasta el final de la Fantasía se producen modulaciones con el intento de explorar el virtuosismo del guitarrista.

En 1955 Stokowski, gran amigo de Villalobos, invitó a éste como director principal de la Houston Symphony. En la temporada 1955-1956 invita a Villalobos a dirigir un concierto completo de sus obras, incluyendo el estreno del *Concierto de guitarra y orquesta* con Segovia como solista. El concierto tuvo lugar el 6 de febrero de 1956 en el Houston Music Hall, el lugar en el que habitualmente actuaba la Houston Symphony. El Music Hall había sido renovado un año antes, contando con una excelente iluminación que proporcionaba una escena intimista. Hubert Roussel crítico musical del Houston post escribió sobre el estreno un artículo titulado “Villa-lobos and Segovia with Symphony: a Night of Master Techniques” en el que tras múltiples halagos al talento de los dos artistas y de la gran acogida del público (unos 3000 asistentes), comentó acerca del concierto: “El concierto de guitarra de Villa-lobos tiene las cualidades de la música de cámara. Es íntimo, expresivo y lleno de la intensidad e inquietud apasionada de su creador. Evolucionando desde los *Estudios* parisinos y de los *Preludios* de Río de Janeiro, hace honor a la guitarra y es un tributo a Andrés Segovia, a quien fue dedicado. Queda como una muy importante contribución al repertorio de la guitarra clásica”.

Para Angelo Gilardino el concierto es una “Obra apuntalada por un caudal continuo de acertadísimas invenciones melódicas, con momentos de mágica belleza, por ejemplo, el segundo tema del primer movimiento, una de las melodías más logradas que Villa-Lobos haya escrito jamás”. Por contra añade: “El Concierto adolece de una orquestación desproporcionadamente densa y confusa, contra la que el instrumento solista a menudo se afana inútilmente, con el riesgo de perderse. A pesar de este fracaso parcial, Villa-Lobos es sin duda, en la primera mitad del siglo XX, la personalidad de mayor relieve entre los compositores que han escrito para la guitarra.....con importancia similar a las de Sor y Giuliani en el siglo precedente”.⁵³

Parece una cierta contradicción la afirmación del crítico Hubert Roussel cuando dice que el concierto tiene cualidades de música de cámara, con la afirmación de Angelo Gilardino que indica por contra, que el concierto adolece de una orquestación desproporcionadamente densa

⁵³ GILARDINO, Angelo. *Op.cit.*, p.414.

Después del éxito del concierto en el estreno de 1956, no se sabe a ciencia cierta si Segovia volvió a interpretarlo de nuevo. Tampoco se conocen grabaciones del concierto tocadas por el propio Andrés Segovia ⁵⁴ Sin embargo, numerosos guitarristas han interpretado y grabado posteriormente este concierto, siendo quizás la más famosa la grabación de Julian Bream con la London Symphony Orchestra dirigida por André Pervin que fue galardonada con el Grammy de 1972 a la mejor interpretación de instrumento solista con orquesta⁵⁵

7.2. ANALISIS MUSICAL

7.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

La obra está organizada en tres movimientos: Allegro preciso, Andantino e andante y Allegretto non tropo). Responde a un estilo musical romántico de corte nacionalista, impregnado de ritmos brasileños y melodías de gran melancolía. También se aprecian tintes impresionistas en el tratamiento de la tonalidad con el uso frecuente de acordes formados por intervalos de quintas y la utilización en algún caso de la escalas pentátona, especialmente en el primer movimiento.

La estructura de los movimientos está bastante diluida y no responde a estructuras tradicionales con secciones claras, en su lugar hay una fuerte sensación de movimiento continuo en progresión hacia adelante, con una gran variedad de cambios rítmicos y una gran independencia de las voces, tanto en la parte melódica como en la rítmica y métrica. Lo anterior genera en ciertas ocasiones densos contrapuntos, con algunas zonas sonoras confusas en las que la guitarra lucha para ser oída.

Es destacable la proliferación de progresiones melódicas generadas a partir de motivos fácilmente transportables, que constituyen uno de los elementos clave en la generación constante de movimiento y en la ambigüedad tonal que rodea toda la obra.

La sección de cuerdas tiene una gran presencia y un papel fundamental en la creación del fondo armónico. Sin embargo, las maderas y metales tienen una menor participación, centrando su papel en la ejecución de gestos melódicos y motivos que actúan como contrapunto a la guitarra.

La cadencia del segundo movimiento tiene una fuerte personalidad y autonomía propia lo que hace que se pudiera considerar como una pieza de sólo de guitarra si se desligara del concierto. Se trata de una cadencia algo atípica en el sentido de que la orquesta no regresa a ejecutar el cierre final del movimiento, introduciendo además motivos musicales que van a formar parte del tercer movimiento. Si a este hecho se le une el

⁵⁴MARÍAS, Alvaro. "En la muerte de un español universal. Una gran y dispersa discografía", Diario ABC, 4-6-87.

⁵⁵PATYKULA, John. *Op.cit.*

carácter propio que tiene la cadencia, el resultado final a la escucha es como si el segundo movimiento ya hubiera terminando antes y se hubiera roto de una forma un tanto brusca la dinámica del concierto.

7.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

El primer movimiento tiene como referencia principal la sonoridad de la guitarra. La sonoridad intrínseca del instrumento es pentáfona. La afinación de sus cuerdas se realiza en intervalos de cuarta salvo la tercera y la segunda que están a distancia de tercera (mi, la, re, sol, si y mi) estableciendo como resultado la escala pentáfona de sol (sol, re, la, mi, si). Asimismo, la escala pentáfona de Sol se podría considerar un subconjunto de diferentes escalas diatónicas: Do mayor, La menor, Sol Mayor, Mi menor, Re Mayor y Si menor. Bajo estos principios básicos el compositor va jugando a lo largo del movimiento creando acordes superpuestos en lugar de los clásicos acordes tríada, con sonoridad pentáfona, emulando la sonoridad de los acordes que se crearían con las notas al aire en la guitarra.

Al ejecutar las cuerdas al aire, la nota mi actúa como un centro tonal; las cuatro cuerdas al aire (1ª, 2ª, 3ª y 6ª) representan el acorde de mi menor al que se le añade la 7ª cuando se ejecuta al aire la 4ª cuerda. Asimismo, en las cuerdas al aire también aparece implícito el acorde de Sol M (2ª, 3ª y 4ª), con lo que siempre está presente en la sonoridad de las cuerdas al aire de la guitarra una ambigüedad tonal, dadas las diferentes tonalidades a las que ambos acordes pertenecen. En consecuencia, de una manera sencilla podemos estar moviéndonos de tonalidad, incluso de modalidad, alterando o manteniendo las notas fa y do natural (a fa# y do# respectivamente). Esta forma de modulación adaptada a la naturaleza sonora de la guitarra se realiza tanto en este movimiento como a lo largo de toda la obra.

En cuanto a la estructura del movimiento no existen secciones claras que respondan a formas estándar, en su lugar hablaremos de tres bloques que se inician con el mismo motivo rítmico. En la propia descripción que Villa-Lobos hace de su concierto, lo define como un “tema enérgico”⁵⁶.

En nuestro análisis apreciamos dos diferentes temas que se exponen en el primer bloque (cc. 1 a 57) a modo de exposición. En el segundo bloque (cc.54 a 108) se desarrolla melódicamente el segundo tema (cc.84 a 108). En la misma descripción de Villa-Lobos anterior, el compositor habla de un solo tema que entendemos que se refiere a este segundo, dado su mayor peso frente al primero. Asimismo cuando Angelo Gilardino se refiere a segundo tema como “una de las melodías más logradas que Villa-Lobos ha escrito jamás”⁵⁷, casi con toda seguridad se está refiriendo también a este tema.

⁵⁶ PATYKULA, John. “A look at the Premiere of Villa-lobos’ immortal Concert for guitar, performed by Andrés Segovia”, *Classical Guitar*, classicalguitarmagazine.com [fecha de consulta: 15-03-2018]

⁵⁷ GILARDINO, Angelo. *Op.cit.*, p.414.

El movimiento se cierra con un tercer y último bloque a modo de reexposición en el que se desarrolla la cadencia final (cc.109 a 125). La figura 7.1 refleja una posible organización del movimiento.

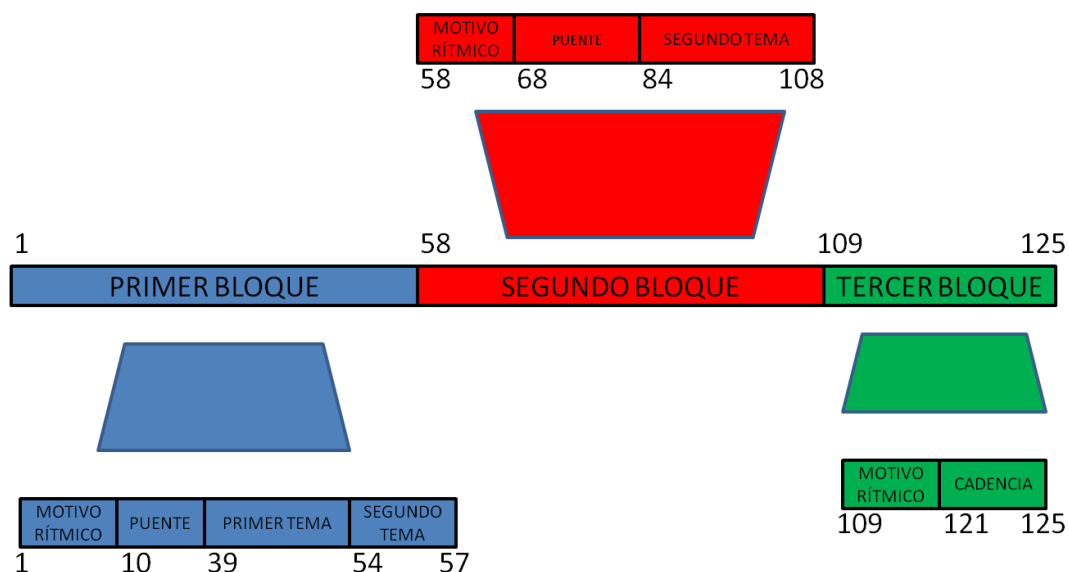


Figura 7.1 Estructura del primer movimiento

7.2.2.1 TEMAS

El elemento constitutivo fundamental de los temas es la progresión musical. Ambos temas se generan a partir de un gesto melódico de perfil plano que constituye un patrón generador de una progresión. La habilidad del compositor está en transformar un gesto melódico monótono a priori en un pasaje musical rico e interesante. La clave principalmente está en la forma de acompañamiento elegida: acordes interpolados a la melodía en tiempos de compás débiles; dichos acordes proporcionan voces independientes de la melodía que enriquecen enormemente ésta. Adicionalmente, las repeticiones de los temas se producen con cambios en el acompañamiento, tanto en su textura y métrica como en su armonía, de modo que los temas muestran diferentes caras presentando una forma poliédrica en la escucha.

El primer tema se presenta por primera vez en el compás 39 tras un largo puente inicial. Tiene una duración de 5 compases. Su patrón melódico generador está constituido por una negra seguida de tresillos de corcheas y dos negras interpretado por la guitarra (figura 7.2). Es bastante plano y monótono ya que si consideramos sólo la nota más audible del tresillo (la del tiempo fuerte) nos encontramos con un gesto melódico que oscila entre dos notas a distancia de segunda. Su carácter lánguido viene motivado principalmente por estar desarrollado en una progresión descendente de intervalo de segunda (segunda mayor los tres primeros compases y menor los últimos). También contribuye a esa languidez, la forma y la armonía del acompañamiento. Se trata de un acompañamiento sincopado, en descenso armónico y sonoridad disonante, algo confusa

en las segundas partes de cada compás en las que se enfrenta una métrica binaria con el tresillo de la melodía.

Figura 7.2 Primer tema y su repetición, cc.39-48

El tema se repite con la melodía trasladada una cuarta ascendente (a partir del c. 45). En esta ocasión muestra una cara más amable y un sonido más limpio y lírico. El acompañamiento ya no es sincopado sino de movimiento continuo y la armonía se clarifica, sugiriendo la tonalidad de La menor con una sucesión de acordes de 7ª de dominante, tónica y dominante sobre tónica.

El segundo tema entra prácticamente a continuación, en el compás 54. Se trata sólo de la primera frase integrada por 4 compases (figura 7.3). El tema se presenta de una manera viva, con la melodía interpretada por la flauta y los violines primeros. El acompañamiento combina uno sincopado en los bajos de la sección de cuerda y otro de tresillos de perfil ondulante en el resto de instrumentos que imprime en su conjunto gran movimiento al tema, a la vez que proporciona un contraste de métrica con la melodía. La entrada del tema se produce de una manera súbita, algo sorprendente. Armónicamente, nos sugiere inicialmente La menor y posteriormente modula a Mi menor.



Figura 7.3 Primera frase del segundo tema, cc.54-57

Después de un extenso puente musical en el que la música queda suspendida, entra de nuevo en el compás 84 la primera frase del segundo tema (figura 7.4). En esta ocasión mucho más lento y lírico, que casi cuesta reconocer. Aparece con un acompañamiento completamente distinto, con interpolación de acordes en la guitarra en tiempos débiles de compás y un fondo armónico de movimiento continuo interpretado por la sección de cuerdas. Armónicamente nos sugiere La menor con una flexión en los compases 85-86 a Re menor.

Se prolonga el tema con un pasaje musical de tránsito hacia una nueva repetición del tema de sonoridad muy interesante (cc. 88 a 92). Está constituida por una melodía en los bordones en un marcado descenso a la que se superpone un fondo armónico constituido por tresillos de acordes disminuidos, interpretados en la guitarra que hacen bascular la armonía entre La menor (acorde Sol# disminuido) y Mi menor (acorde Re# disminuido), decantándose la tonalidad al final por La menor. Este efecto armónico basculante junto con el marcado descenso de los bordones imprime un aire melancólico a este pasaje.

Después de este pasaje de tránsito el tema se repite, aunque en esta ocasión de forma completa, añadiéndose dos frases más de cuatro compases cada una (cc.93 a 105). El acompañamiento cambia de nuevo su textura y métrica. Se incorpora el fagot con notas largas y movimiento continuo y la sección de cuerdas interpreta un diseño de arpeggios de tresillos de corcheas ascendentes que se solapan desplazados en diferentes tiempos de compás: violines en segunda y cuarta parte de compás, violas en primera y tercera parte entrando en tiempo de anacrusa de corchea de tresillo y violonchelos en primera parte y tercera de compás pero entrando en tiempo fuerte (figura 7.5).

Figura 7.4 Nueva aparición primera frase del segundo tema, cc.83-91

En la tercera frase del tema el acompañamiento vuelve a cambiar, desapareciendo las cuerdas e incorporándose los metales y el resto de maderas (salvo flauta) con una textura de acompañamiento de contrapunto melódico muy camerística. La repetición del tema finaliza con la primera frase interrumpida.

La primera frase nos sugiere La menor, la segunda frase Re menor y la tercera frase de nuevo la menor aunque modula a Si menor al final. El tema finaliza con la primera frase interrumpida en Do M

La fuerte presencia y mayor extensión de este segundo tema nos lleva a considerarlo como tema principal, a pesar de aparecer en segunda posición. Desde el punto de vista armónico existe claridad tonal en modo menor en el que podemos situar cada una de las frases en su correspondiente repetición dentro de una tonalidad. La característica más relevante es que la armonía aunque es relativamente estable nunca se repite en cada repetición. La densidad sonora de los acordes, que va más allá de la triada clásica, proporciona a la melodía un carácter meloso que propiciada por las tonalidades menores se tiñe de una cierta melancolía

Figura7.5 Segundo tema completo, cc.92-104

7.2.2.2 PUENTES MUSICALES

Los puentes musicales que aparecen a lo largo del movimiento tienen como elemento común el motivo rítmico de corchea seguido de negra con el que se inicia cada uno de los bloques que constituyen el movimiento (figura7.6). Desde el punto de vista armónico se desarrollan en una atmósfera pentáfona, fuera de una tonalidad concreta. Además, son los que contribuyen en mayor medida a la dinámica del movimiento, contrastando con los temas que representan las partes musicales más sosegadas, en las que la música se deja llevar por una marcada melancolía.

Figura 7.6 Motivo rítmico, cc.1-4

El movimiento se abre con un primer puente musical que abarca desde el compás 1 al 38 y que sirve de obertura antes de los temas. Está compuesto por varios pasajes musicales cuyo elemento común es la sonoridad pentáfona de la guitarra. La música se mueve rápidamente y con una armonía ambigua entre notas que actúan como puntos de reposo y que coinciden con los bordones al aire de la guitarra (mi, la y re).

El primer pasaje musical de esta primera parte dura 22 compases. Existe un diálogo entre la orquesta y la guitarra. La orquesta presenta un motivo rítmico sencillo de corchea seguida de negra que reaparecerá a lo largo del movimiento en diferentes pasajes. En este primer pasaje dicho motivo se interpreta sobre la nota mi, primero en la sección de cuerdas y luego en la sección de maderas. La guitarra responde en el compás 5 con la escala pentáfona de sol, recorriendo todo el diapason de la guitarra entre los registros más bajo y más alto de la nota mi (figura 7.7). A partir de ahí aparece un diálogo constituido por progresiones. Las primeras progresiones (cc.6 a 13) generan notas extrañas que producen un fondo armónico disonante. En los compases siguientes el fondo armónico vuelve a ser pentáfono, incorporándose las notas Fa y Do que completaría la sonoridad de quintas de la escala diatónica de Do M (La m).

Figura 7.7 Escala pentáfona, c.4

A los puntos de reposo en las notas mi, la y re se llega mediante el mismo gesto musical que se inicia en los bordones 6º y 5º y que se va desplazando una cuerda ascendente cada vez (figura 7.8).

Figura 7.8 Puntos de reposo mi-la-re, cc.15-22

El segundo pasaje musical se inicia en el compás 23 en donde se cambia el diálogo por un contrapunto entre la guitarra y los violines que enfrenta dos progresiones en direcciones opuestas con Re como nota pedal. Se trata de un contrapunto en el que se van formando múltiples intervalos disonantes, cuya sonoridad resultante es poco clara y armónicamente ambigua (figura 7.9).

Figura 7.9 Pasaje de contrapunto, cc.23-26

En el compás 26 el contrapunto de progresiones se convierte en un contrapunto de escalas en direcciones contrarias que arpeggian el acorde formado por las notas Do-Sol-Re b-La b-Mi. Este acorde se puede entender como un acorde de tránsito hacia el acorde Do-Sol-Re-La-Mi de sonoridad pentáfona (Do). Desde este acorde y mediante un pasaje musical de transición se vuelve al mismo entorno armónico pentáfono que finaliza de nuevo en el acorde La-Do-Mi-Sol-Re.

El segundo puente musical inicia el segundo bloque en el compás 58, con un primer pasaje caracterizado por unos acordes muy rítmicos y densos interpretados en la guitarra que recuperan el motivo inicial con el que se abría el movimiento (corchea seguida de negra) (figura7.10).

Realmente, la ejecución de dicho motivo se realiza cada vez sobre un mismo acorde, en el que se va desarrollando una progresión descendente de segunda menor en una de las notas que lo componen (la tónica), recorriendo dicha nota un intervalo de quinta y generando a su paso acordes de tránsito que enriquecen la sonoridad del pasaje. El motivo se interpreta inicialmente sobre el acorde de Mim, posteriormente sobre Lam y por último sobre Sol m que es el que nos acaba llevando al entorno de la tonalidad de Rem, en la que se mueven las escalas interpretadas por la guitarra, aunque sin consolidarse dicha tonalidad. El contrabajo, el clarinete y el fagot incorporan también el motivo a modo de diálogo con la guitarra primero sobre la nota *la* y después sobre la nota *re*. Vemos por tanto que en este primer pasaje las notas fundamentales de la armonía se corresponden con la secuencia de quintas sol-re-la-mi.

Figura 7.10 Segundo puente musical. Recuperación motivo rítmico, cc.58-62

En el compás 67 se inicia un segundo pasaje de este nuevo puente en el que se produce una combinación de retención-fluidez del flujo musical (figura 7.11). La retención es consecuencia del *ostinato* de intervalo de segunda, combinado con la melodía plana de los bordones interpretados en la guitarra. El cambio en los bordones de negra a corchea atenúa algo la retención. La fluidez por el contrario, es consecuencia del diseño en cascada de arpeggios de tresillos de amplios saltos variables entre notas.

The musical score for Figure 7.11 is divided into three systems. The first system covers measures 67 to 70, the second system covers measures 70 to 74, and the third system covers measures 74 to 77. The staves are labeled Cl., Bon., Guitarre, Vons, Alt., yllles, and C.B. The Guitarre part is the most complex, featuring a series of triplets and arpeggios. The Vons and Alt. parts have sustained notes with 'Aarm.' markings. The yllles and C.B. parts have sustained notes with 'pp' markings. The score is divided into three systems: measures 67-70, 70-74, and 74-77. The final system ends with a 'DIV.' marking and a double bar line.

Figura 7.11 Segundo puente musical. Segundo pasaje, cc.67-77

Este segundo pasaje la armonía se presenta ambigua, apreciándose un traslado de intervalo de quinta en el gesto del *ostinato*. Podría sugerir un Sol M primero y un Do M posterior aunque no queda confirmado. En el final del pasaje, la presencia de sol# en el acorde de 7ª de Mi M nos situaría en el entorno de La m aunque con un cierto tinte

modal frigio consecuencia de la presencia del acorde Sib M previo a la cadencia final (compás 81). La cadencia final se efectúa en un V/I particular ya que es una cadencia en el que el V grado está disminuido (modo frigio Mi-sol-sib) con sol# añadido para dar mayor fuerza conclusiva sobre La, nota a partir de la cual arranca el tema (figura 7.12).

Figura7.12 Cadencia final del segundo puente musical, cc.82-83

El último puente musical inicia el último bloque, como si de una reexposición se tratara, sólo que en este caso no se trata de un tema sino del motivo rítmico inicial. El motivo se presenta en las notas sol y si en lugar de mi, incorporándose en la instrumentación el trombón y desapareciendo el motivo en la sección de cuerdas. El motivo rítmico también se interpreta en la guitarra con el acorde de do# 7ª disminuido que se arpeggia en una escala ascendente-descendente de mi a mi, un guiño más al centro tonal de la guitarra. Este pasaje musical, más que establecer una tonalidad, busca la sonoridad inestable proporcionada por el acorde de VII grado disminuido. Los primeros compases giran en torno al acorde Do# disminuido. Posteriormente, en los compases 115 y 116, la progresión de tresillos correspondientes a los acordes disminuidos do#, la, fa# y re#, nos acaba llevando a Mi menor a través de la dominante Si M 7ª (figura 7.13). El movimiento finaliza en dicha tonalidad aunque sobre el VI grado (Do M) (figura 7.14).

Al margen del aspecto armónico, existe una gran diferencia en la reexposición del motivo rítmico del final con respecto al inicial que tiene que ver con la orquestación y la variedad de texturas que intervienen en los diferentes instrumentos musicales.

recursos ya enumerados en el análisis como el uso continuo de progresiones, escalas y la diferenciación de voces en gesto musical, ritmo y métrica.

En este sentido cabe destacar algunos pasajes musicales interesantes. Por ejemplo, el que se produce entre los compases 58 y 63. El pasaje proviene de la melodía del segundo tema en un crescendo en registro con un ritmo constante de corcheas. Al comienzo del pasaje se produce un cambio rítmico total en la guitarra que recupera el motivo rítmico inicial del movimiento. Sin embargo, dicho motivo tiene un carácter armónico muy estático que aparentemente podría contrarrestar negativamente el mayor movimiento provocado por el cambio rítmico. Para paliar este efecto, el compositor utiliza de nuevo el recurso de la progresión, aplicado únicamente a una nota del acorde durante la duración del motivo, variando de esta forma la sonoridad estática del acorde. Asimismo, traslada el acorde, primero una cuarta y luego una tercera que provoca además flexiones a otras tonalidades, consiguiendo también una sensación de movimiento en el aspecto armónico (figura 7.10).

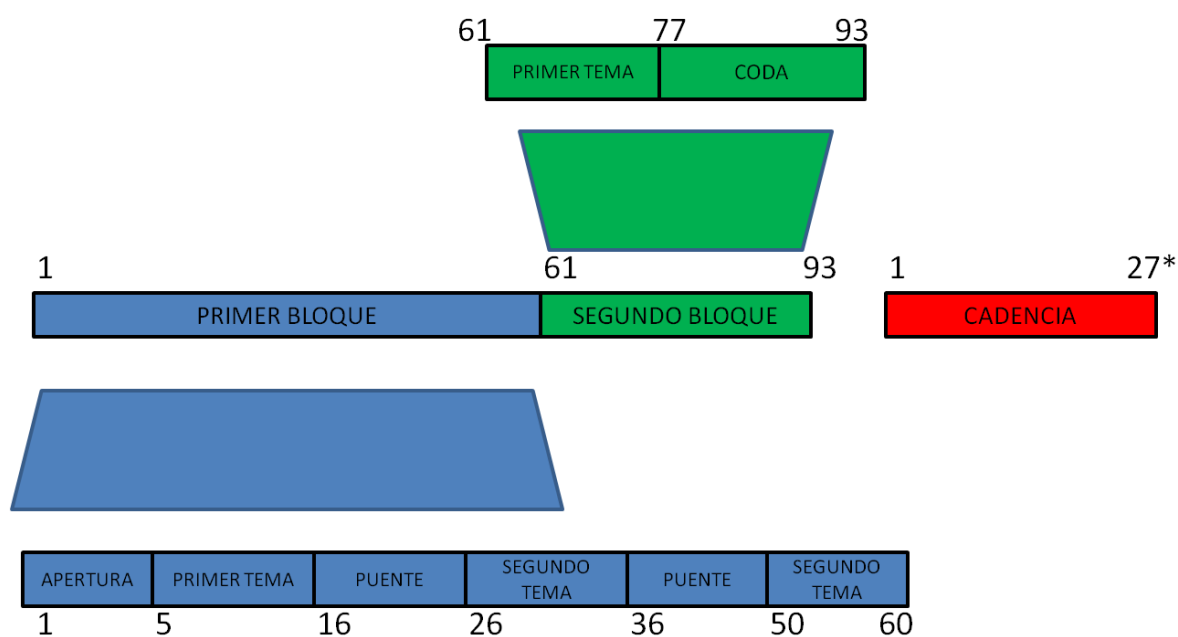
Otro ejemplo de cambio rítmico en este mismo sentido es el que se produce en el pasaje musical que va desde el compás 67 al 70. Proviene de un pasaje anterior que basa el movimiento en las escalas rápidas ascendentes–descendentes interpretadas en la guitarra en el que la música fluye de una forma natural. De repente en el compás 67 se produce un gesto nuevo de *ostinato* sobre las notas re-do que convierte una música fluida en una retención muy apreciable a la escucha, representando un cambio brusco en el movimiento que parece augurar un pasaje estático. Sin embargo, como se ve en el siguiente compás, no es más que un cambio de paso hacia otro movimiento distinto, al compás de una melodía ejecutada en los bordones de la guitarra. Dicha melodía se ve arrastrada por el peso provocado por el *ostinato*, aligerándose el paso al cambiar la melodía de negras a corcheas, todo ello con un ligero efecto de vaivén musical (figura 7.11).

7.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

El segundo movimiento se estructura en torno a dos temas, ambos de carácter romántico. Los temas se conectan con pasajes musicales de tránsito que prolongan la melodía de los temas, de forma que la línea melódica no se rompe nunca, envolviendo al oyente desde el principio hasta el final.

La estructura del movimiento no responde a ningún estándar aunque se pueden distinguir dos bloques, un primero en el que se exponen los temas y un segundo en el que se reexpone el primer tema, aunque trasladado armónicamente y transformado melódicamente. La reexposición del primer tema se completa con una coda final llena de arpeggios con una fluidez musical muy pianística (figura 7.15). En esta ocasión la

breve descripción que Villa-Lobos hace de este segundo movimiento⁵⁸ encajaría bastante bien en la estructura propuesta en nuestro análisis. El tema principal al que se refiere sería el primer tema y la “melodía expresiva” respondería al segundo tema. También se contempla en la estructura la coda melódica a la que hace alusión Villa-Lobos.



* Pautas

Figura 7.15 Estructura del segundo movimiento

El movimiento se inicia con la orquesta con una breve introducción que va creando una atmósfera sonora impresionista mediante intervalos de quintas sol-re-la-mi que alude nuevamente a la sonoridad de las cuerdas al aire de la guitarra. También es bastante apreciable a la escucha durante estos primeros 4 compases, el contrapunto de los segundos violines con los violonchelos, generando todo tipo de intervalos que condimentan la sonoridad anterior (figura 7.16).

⁵⁸ PATYKULA, John. “A look at the Premiere of Villa-lobos’ immortal Concert for guitar, performed by Andrés Segovia”, *Classical Guitar*, classicalguitarmagazine.com [fecha de consulta: 15-03-2018]

Andantino e andante

FLÛTE
HAUTOBOIS
CLARINETTE sib
BASSON
COR en FA
TROMBONE
GUITARE
1^{er} VIOLONS
2^{es} VIOLONS
ALTO
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

Figura 7.16 Introducción, cc.1 a 4

Aunque este segundo movimiento se podría dar por acabado al final de esta coda, sin embargo se le añade una cadencia de fuerte personalidad al más puro estilo guitarrístico del compositor que bien podría ser un estudio de guitarra independiente, que parece pensado ex profeso para el interprete dedicatario.

En dicha cadencia se van sucediendo toda clase de diseños guitarrísticos alrededor del diapasón de la guitarra que crean una atmósfera sonora variada y densa, mezcla de ritmo, fuerza y delicadeza que explota al máximo las capacidades de sonido del instrumento. Esta irrupción inesperada y sorprendente de la cadencia, la desubica en cierta medida dentro de la obra, de hecho sirve más bien de puente entre el segundo y el tercer movimiento.

7.2.3.1 TEMAS

Los temas se construyen como ya ocurría en el movimiento anterior, a partir de un patrón generador de la melodía que al repetirse trasladado, transformado o en progresión, va desarrollando la línea melódica del tema. En consecuencia no se aprecia un tema estructurado en frases sino más bien un tema desarrollado a partir de un elemento generador que hace que la línea melódica vaya adquiriendo una forma libre con un marcado carácter romántico.

En este movimiento tampoco existe una jerarquía clara en los temas, al menos por extensión, si acaso se podría considerar el primer tema como principal debido a que es el único tema que forma parte de la Reexposición.

En el primer tema, el elemento generador de la melodía sería un acorde arpegiado ascendente, seguido de un acorde con apoyatura de corchea en una métrica de compás de 3/4. A partir de este elemento, se producen diferentes transformaciones que se

trasladan o se encadenan en progresión. La combinación en secuencia de todos estos elementos constituye la línea melódica.

Se trata de un tema de melodía acompañada, normalmente con acordes en tiempo fuerte de compás. Armónicamente se desarrolla en una tonalidad menor con alguna flexión entre tonalidades menores.

Aunque no se puede hablar de frases propiamente dichas, sí se pueden identificar grupos de compases contruidos con una misma unidad melódica (diseño melódico). En la figura 7.17 se refleja el tema (cc. 5 a 16) que se puede considerar organizado en 4 partes, cada una contruida por una unidad melódica diferente: cc.5 a 8, cc. 9-10, cc.11-12 y cc.13 a 15, respectivamente.

5 1

Fl.
Hrb.
Cl.
Hon.
Cor
Trb.
Guitare
Vons
Vlla
Alt.
Bss.
C.B.

10

Fl.
Hon.
Cor
Trb.
Guitare
Vons
Vlla
Alt.
Bss.
C.B.

Figura 7.17 Primer tema, cc.5 a 15

El papel protagonista de este primer tema recae completamente en la guitarra que interpreta una melodía acompañada sobre un fondo armónico bastante plano interpretado por las secciones de madera y metal.

Desde el punto de vista armónico, se inicia en Mi m en la primera parte, flexionando a Si m en las dos siguientes y volviendo a Mi m en la última parte a través de la progresión final.

A partir del compás 61 y hasta el compás 73 se inicia la reexposición del tema principal (figura 7.18). En esta ocasión aparece más desarrollada la línea melódica, pudiéndose considerar formada por 5 diferentes partes, de las cuales sólo la primera se puede considerar reexposición como tal (cc.61 a 64). El resto de partes cambian la forma, proliferando escalas descendentes y ascendentes que otorgan un mayor movimiento al tema: cc.65-66, cc.67-68, 69-70 y cc.71 a 73 respectivamente. Igual que ocurría en la exposición la guitarra es el elemento protagonista sobre un fondo armónico, también plano aunque esta vez interpretado en la sección de cuerdas en lugar de la sección de maderas.

The image displays a musical score for the first theme in reexposition, measures 61 to 73. The score is organized into two systems. The first system, measures 61-68, features staves for Guitar, Vn, Vln, Vcl, and C.B. The second system, measures 69-73, includes staves for Fl, Rth, Cl, Bsn, Cor, Trb, and Mlre. The music is in 6/8 time and features a variety of melodic lines and harmonic textures. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and tempo markings like *Andante*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Figura 7.18 Primer tema en reexposición, cc.61-73

El ritmo armónico es algo mayor aumentando así la sensación de movimiento; el tema se inicia en Si menor en la primera parte, flexiona a un Fa# menor en la segunda parte y posteriormente a La menor, tonalidad en la que se finaliza (compás 73).

El segundo tema es mucho más estático, con un ritmo bastante constante en métrica de 6/8 y con una línea melódica muy plana en la que destacan los arrastres de tercera

Igual que ocurría en el primer tema el protagonismo recae totalmente en la guitarra, quedando la orquesta relegada a un papel discreto de fondo armónico plano. No obstante, se diferencia del primero en el acompañamiento de la melodía; en este caso éste se produce en tiempo débil de compás, de forma intercalada con la melodía, tal y como ocurría habitualmente en los temas del movimiento anterior y con el mismo efecto musical. Posteriormente, el tema se repite desde el compás 50 al 60 con la melodía trasladada un intervalo de sexta y con una variación cadencial.

[illegible]

176

21 **2** Andante (152 = ♩) *espressivo*

Guitar

Voz

Alt.

Vcl.

C.B.

27

Guitar

Voz

Alt.

Vcl.

C.B.

33 **3** Rall. Rit. a Tempo SOLO

Cl.

Don

Guitar

Voz

Alt.

Vcl.

C.B.

36 **3** Rall. Rit. a Tempo DIV.

Figura 7.20 Segundo tema, cc-26-36

Armónicamente el tema resulta ambiguo, fluctuando entre los acordes de Mim y Sol M con sus respectivas 7ª y 9ª, con la alteración modal de fa natural. Podría interpretarse como un Sol mixolidio con una cadencia final en el VI grado (Mi menor). En la repetición del tema ocurre igual, salvo que la alteración modal recae en do#, pudiéndose interpretar en este caso como un Sol lidio. Por tanto desde el punto de vista armónico existe un contraste importante entre ambos temas.

Además, la armonía en este caso se mantiene bastante estática proporcionando únicamente un fondo sobre el que se resalta en un primer plano el gesto melódico lánguido, cualidad que queda enfatizada en cada gesto mediante el arrastre de las notas en la guitarra.

7.2.3.2 PUENTES MUSICALES Y CODA FINAL

Los puentes musicales de este movimiento se pueden considerar pasajes que prolongan la melodía de los temas con el fin de no romper el sentido melódico permanente que impera en todo el movimiento. Se trata por tanto de pasajes de tránsito melódicos que normalmente constituyen momentos musicales de elevado lirismo.

El primer puente enlaza el primer tema con el segundo (cc.16 a 25). Se puede considerar formado por dos partes: una primera parte (cc. 16 a 20) (figura 7.21), interpretada en la guitarra sobre un fondo armónico que proporciona la sección de cuerdas y que prolonga de una manera natural la melodía del primer tema; y una segunda (cc. 21 a 25) (comienzo de la figura 7.21), en la que se aprecia un cambio de métrica y que sirve de entrada del segundo tema, interpretada por la sección de cuerdas en un pasaje de gran lirismo.

The image shows a musical score for measures 16 to 20. The staves are arranged vertically: Cl., Bbn, Cor, Trb., Guitar, Vns, Alt., Vlls, and C.B. The guitar part is the most active, featuring a melodic line with some triplets. The string section (Vns, Alt., Vlls, C.B.) provides a harmonic background with sustained notes and some movement. The tempo marking 'Meno' is placed above the guitar staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 7.21 Primera parte del primer puente musical, cc.16-20

La primera parte se mantiene en Mi menor como el tema principal aunque presenta un movimiento armónico interesante en los primeros compases constituido por una progresión de tresillos de acordes mayores de séptima (FaM-SolM-LaM-SiM) que finalmente cadencia en la tónica Mi m.

La segunda parte del puente interpreta una melodía contrapuntística muy romántica que finaliza en el gesto melódico que da inicio al segundo tema. Se mantiene la tonalidad de Mi menor durante todo el pasaje.

El segundo puente musical abarca desde el compás 36 hasta el compás 50. Se trata también de un pasaje contrapuntístico en el que interviene toda la orquesta y cuyas líneas melódicas toman unidad melódica generadora el gesto del segundo tema constituido por negra con puntillo ligada a nota repetida con nota de paso intermedia (figura 7.22). Alcanza su máximo apogeo en los compases 47-48, creando el momento musical lírico más intenso del movimiento.

Sirve de enlace entre las repeticiones del segundo tema. El entorno tonal en el que se desarrolla podría ser aparentemente Re M dada la presencia de do#, aunque dada la ausencia del acorde de ReM y la presencia de los acordes relevantes de Sol lidio, I, II, IV y VII, nos lleva a interpretar que estamos en dicha modalidad de Sol.

Por otro lado, los violines 1º ejecutan un *ostinato* mi-si, superpuesto al contrapunto de líneas melódicas, que crea una atmósfera sonora de quintas de tinte impresionista que genera además una tensión armónica muy efectista. El momento de mayor tensión se produce con la entrada del contrabajo y la aparición del acorde de Fa M (acorde extraño a la modalidad de Sol lidio); tensión que explota súbitamente con la entrada al unísono de la orquesta en el compás 47, en un gesto descendente que da paso a la repetición del tema.

Figura 7.22 Segundo puente musical de carácter contrapuntístico, cc.36-50

La coda por su parte, se inicia en el compás 77 y dura 17 compases hasta el final. No obstante, en los tres compases previos al inicio de ésta, se produce una modulación a una tonalidad bastante alejada (Fa menor) y se inicia la melodía interpretada en la guitarra y primeros violines que continuará interpretada posteriormente por la sección de maderas y los violines primeros durante la Coda (figura 7.23).

73 21

Fl. **Rall.**

Mib.

Cl.

Ba.

Cor.

Trb.

Mitarc.

Vns.

All.

Vlles.

C.B.

Rall.

Figura 7.23 Pasaje previo al inicio de la coda, cc. 73-76

La coda constituye un pasaje musical de gran fluidez gracias a los continuos arpeggios de semicorcheas interpretados en la guitarra sobre los que se sostiene, como si flotara, una melodía acompañada de notas largas y perfil muy plano. La sección de cuerdas contribuye con un fondo armónico plano de acordes homófonos. Los violines primeros por su parte a partir del compás 85 abandonan la melodía para constituir un nuevo plano en el fondo armónico con sonoridad de quintas (figura 7.24).

La melodía tiene inicialmente un perfil horizontal que se va transformando en uno de pendiente ascendente continua, adquiriendo una mayor velocidad a medida que avanza el pasaje, cambiando las notas en tiempo de negra por notas en tiempo de corchea. La melodía se desvanece a partir del compás 88 en progresión descendente y todo acaba diluyéndose en un fondo armónico mágico constituido por dos planos sonoros con centros tonales a distancia de intervalo de quinta mi y si, intervalo sobre el que finaliza el movimiento, proporcionando un broche final algo enigmático (7.25).

Figure 7.24 Coda, cc.77-88. The musical score is written for a large ensemble. The top system (measures 77-80) features Hb., uilare, yona, Alt., viles, and C.B. The middle system (measures 81-84) features Cl., Guitarre, yona, Alt., viles, and C.B. The bottom system (measures 85-88) features Fl., Hb., Cl., Cor, Guitarre, yona, Alt., viles, and C.B. The tempo is marked 'Più mosso' and 'SOLO'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

Figura 7,24 Coda, cc.77-88

Figure 7.25 Cadencia final, cc.89-93. The musical score is written for a large ensemble. The top system (measures 89-92) features Fl., Hb., Cl., Bn., Cor, Trb., Guitarre, yona, Alt., viles, and C.B. The bottom system (measure 93) features yona, Alt., viles, and C.B. The tempo is marked 'Rall. e dim.' and 'SOLO'. The score includes dynamic markings like 'ppp'.

Figura 7.25 Cadencia final, cc.89-93

7.2.3.3 CADENCIA

La cadencia se puede interpretar como un recorrido sonoro de la guitarra, lejos de cualquier organización funcional tonal. Tampoco aparece referencia métrica de compás, únicamente unas indicaciones orientativas de las partes y su *tempo*, un ejercicio libre interpretativo de la guitarra, expresando *ad libitum* la sonoridad resultante de las escalas, progresiones, armónicos y cadencias.

Se trata de un ejercicio del compositor al más puro estilo guitarrístico, en el que predominan las sonoridades de las cuerdas al aire, tanto en forma de escala como en la constitución de los acordes en progresión o de las cadencias.

Se puede apreciar esta afirmación por ejemplo en la escala rápida del inicio en la que se va realizando un gesto de tres corcheas que acaba terminando en un ligado con una cuerda al aire, desplazándose su ejecución por todas las cuerdas de la guitarra en orden (desde la 1ª a la 6ª) y ascendiendo paulatinamente la posición a lo largo del diapasón (Figura 7.26). Otro ejemplo de lo anterior es la escala de ligados en los bordones al comienzo del *Quasi allegro* (se repite también posteriormente) que generan una sonoridad grave muy característica de la guitarra (Figura 7.27). Lo mismo vuelve a ocurrir en las escalas de tresillos con acentuación en los graves que suceden posteriormente (Figura 7.28).

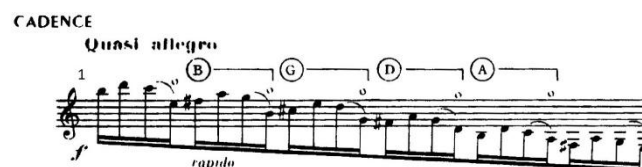


Figura 7.26 Escala con cuerdas al aire, pauta 1



Figura 7.27 Ligados en bordones con cuerdas al aire, pautas 12-14

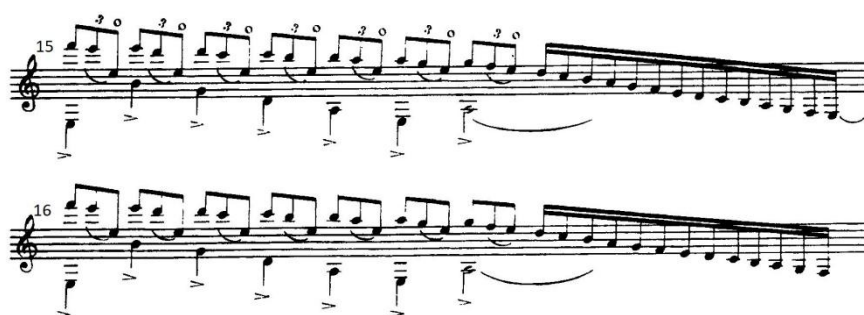


Figura 7.28 Ligados en tresillos con cuerdas al aire, pautas 15-16

En el caso de las progresiones, el objetivo es más bien la sonoridad provocada por los diferentes acordes que resultan del desplazamiento a lo largo del diapasón manteniendo una determinada posición fija en la mano izquierda. Dicha posición la marca el acorde inicial desde el que se parte. La dificultad radica en la elección del acorde inicial.

La mayoría de las veces estas progresiones mantienen fijas una o dos notas que además corresponden a cuerdas al aire de la guitarra. La figura 7.29 muestra varios ejemplos de ello. El ejemplo más significativo es el que se produce en las pautas 5-7, en donde se elige una posición de acorde en la que se mantienen siempre las cuerdas re y si al aire en todo el desplazamiento.

Un detalle sonoro que no podemos pasar por alto es el arrastre del acorde de 7^a de Si disminuido a lo largo de todo el diapasón que se convierte finalmente en el acorde de 7^a de Mi mayor, al añadirse las cuerdas al aire 1^a y 6^a, trasladándonos por un momento a la sonoridad de un violonchelo (Figura 7.27).

En todo este mundo sonoro se alude escasamente a los temas, al contrario de lo que ocurre normalmente en las cadencias de los conciertos. El tema principal sólo aparece al comienzo (figura 7.30, pautas 2-3). También se podría considerar parte del tema principal el gesto arpegiado ascendente de los armónicos *octavados* de basculan repetidamente entre Mi m y Si m, en los compases previos a la última parte de la cadencia *Poco moderato* (figura 7.30, pautas 18-19).

El segundo tema queda representado en dos ocasiones de manera sutil, al comienzo de las partes *Andante* y *Meno*, a través del gesto melódico de nota repetida con nota de paso intermedio y del acompañamiento intercalado a la melodía en tiempo débil (figura 7.31).

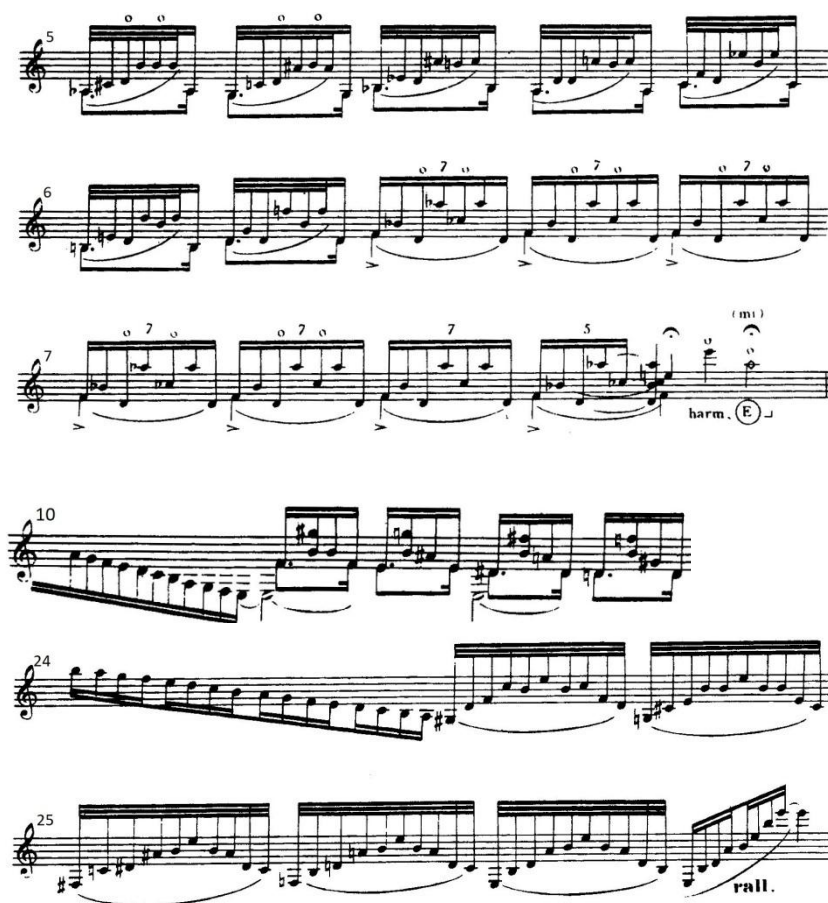


Figura 7.29 Progresiones con acordes en posición fija, pautas 5-7, 10 y 24-25

La última parte de la cadencia *Poco moderato* es un ejercicio rítmico de un aire claramente brasileño, que se caracteriza principalmente por un gesto rítmico que no aparece en el segundo movimiento y que casualmente es con el que se inicia el tercero, sirviendo de hecho como un prelude al tercer movimiento. En este sentido se podría considerar este pasaje musical, más que como una simple cadencia, como un puente entre el segundo y tercer movimiento. Armónicamente, se desarrolla en el entorno de Mi m, aunque manteniendo la ambigüedad tonal característica, enfatizada con el acorde final claramente pentáfono: sol-re-la-mi-si (figura 7.32).

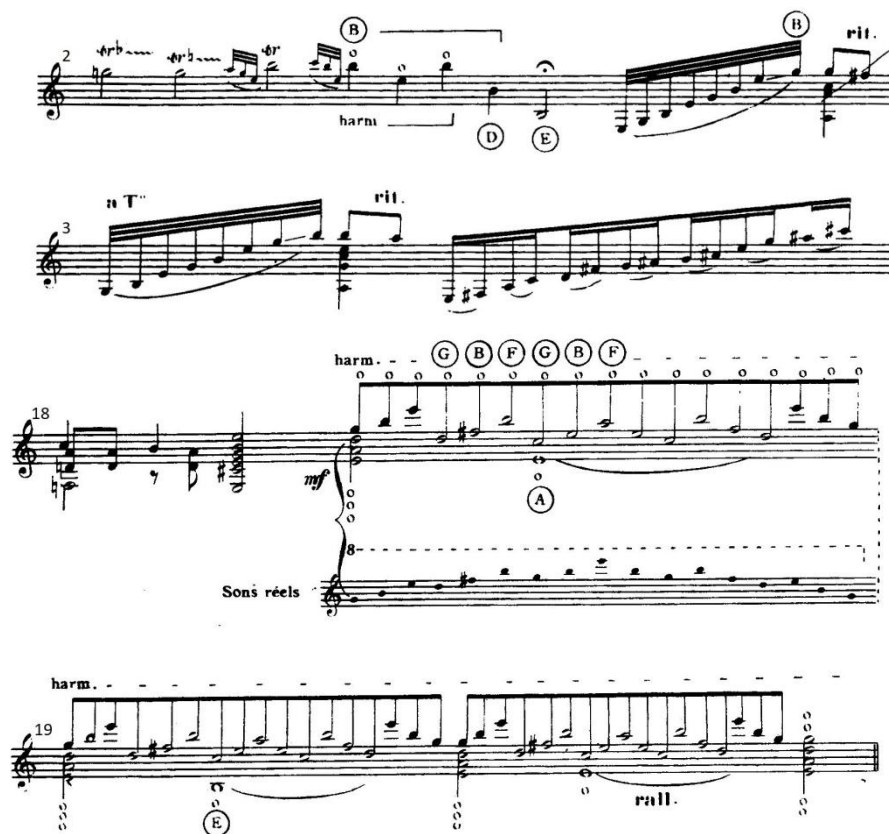


Figura 7.30 Alusión primer tema, pautas 2-3 y 18-19



Figura 7.31 Alusión segundo tema, pautas 8-9 y 17



Figura 7.32 Gesto rítmico final, pautas 26-27

7.2.3.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Si se tuviera que destacar algún pasaje significativo de este movimiento, nos detendríamos en primer lugar en su comienzo (figura 7.16). La presentación del tema resulta sólida y con un toque majestuoso. Aprovecha toda la sonoridad de la guitarra que proporcionan las cuerdas al aire y los bordones en un gesto ascendente de amplio registro.

No obstante, si la presentación del tema hubiera sido directamente así sin más, no habría tenido la presencia que adquiere el acorde en su entrada. Por ello el compositor crea una atmósfera previa de 4 compases propicia para la irrupción del tema. La originalidad está precisamente en la adecuada elección de ésta. Primero crea un fondo armónico neutro por medio de un *ostinato* de intervalos de quinta (re-la-mi) interpretado por la sección de maderas. Superpuesto a este fondo se produce un contrapunto entre los violines 2º y los violonchelos de grados contiguos ascendente y descendente respectivamente al que se añade la nota Re constante que interpretan el resto de instrumentos.

El resultado final es una sonoridad flotante indefinida sobre la que se produce una tensión creciente ocasionada por el aumento de distancia cada vez mayor entre las notas en contrapunto. Todo ello se detiene bruscamente en el acorde de Mim 7ª, a partir del cual irrumpe solemnemente el arpeggio de la guitarra en solitario, consiguiendo que el oyente centre su total atención en la sonoridad que brinda la guitarra.

Otro pasaje interesante es el de la Coda final (cc. 77 a 93) (figura 7.24). Consiste en una sencilla melodía de gran belleza, que sirve de broche de oro al despliegue melódico romántico que impregna todo el movimiento. Sin embargo, no sólo es eso, precisamente lo más característico, donde reside todo su interés es en la fluidez musical del pasaje. Pasemos a analizar los diferentes recursos que lo hacen tan especial.

En primer lugar, observamos que el punto de partida de todo este torrente musical se sitúa en una tonalidad bastante lejana a la guitarra (Fa m) y desde ahí, se aproxima en un movimiento musical continuo hacia el acorde final Mi-Si final, tan ligado a la guitarra. En ese camino tortuoso, observamos en los primeros 8 compases del pasaje, una

melodía de perfil bastante plano que se mueve gradualmente en periodos de dos compases. En contraste con esa melodía, se produce un movimiento armónico fluctuante cada dos compases entre la tónica y dominante. Los primeros 4 compases Fa menor y Do M y los 4 compases siguientes Mi menor y Si M. La secuencia ascendente de arpeggios de cada acorde en cada compás apoya este movimiento armónico

A continuación, a partir del compás 87 se produce un cambio en la melodía, pasando a tener un claro movimiento ascendente. En este caso la guitarra pasa de la fluctuación armónica anterior, a una progresión claramente ascendente desde Mi M (Si M del compás anterior también es dominante de Mi M) con una progresión armónica descendente de la que se sale en Mi menor que contrasta con el ascenso melódico y que proporciona un aumento en la sensación de movimiento. Adicionalmente, en paralelo, los primeros violines generan una atmósfera de quintas flotante que asciende en paralelo con la melodía que enfatiza la tensión que alcanza su máximo cuando termina la progresión, momento a partir del cual, se produce un nuevo cambio de movimiento.

La guitarra se queda instalada en el acorde de Mi menor, aunque los arpeggios ascienden a lo largo del registro con un ligero movimiento que contrasta con el descenso notable de los tresillos que interpretan el resto de instrumentos. (Figura 7.25). En definitiva, hay continuos cambios de movimiento contrastantes en direcciones opuestas que contribuyen a la fluidez musical tan apreciable a la escucha.

Los tresillos se desarrollan por su parte en el entorno de Si M, dominante de Mi menor. Es decir, se trata de un final muy interesante en el que se crean dos planos armónicos diferenciados que corresponden a la tónica Mi menor y a su dominante Si Mayor, profundizando aún más en la sonoridad de quintas. En consecuencia, el movimiento se abre y se cierra con la misma idea musical.

7.2.4. TERCER MOVIMIENTO

Este movimiento es claramente el más rítmico de todos. Está organizado en dos partes unidas por un puente de conexión musical. La primera parte en una métrica ternaria de 3/4 con un aire de ritmo brasileño que ya fue anticipado al final de la cadencia (cc. 1 a 41). A través de un puente musical (cc. 41 a 73) que adapta la métrica a la métrica binaria 2/4 se llega a la segunda parte en la que la subdivisión métrica se hace ternaria 6/4 (cc. 74 hasta el 162). En cada una de las partes del movimiento aparece un tema principal que es esencialmente rítmico y en el que la melodía es un aspecto secundario. El ritmo variable de la primera parte contrasta con el ritmo constante de la segunda.

Asimismo, en cada parte aparecen pasajes musicales que giran en torno al tema principal como si se tratara de estrofas alrededor de estribillos de una canción musical. Generalmente estas estrofas son de una naturaleza muy melódica y de una gran fluidez musical que contrasta fuertemente con la austeridad melódica y movimiento rítmico de los temas principales. En la figura 7.33 se refleja la estructura de este movimiento.

En la descripción del propio compositor, se dan escasos detalles, haciendo únicamente referencia al primer tema principal⁵⁹.

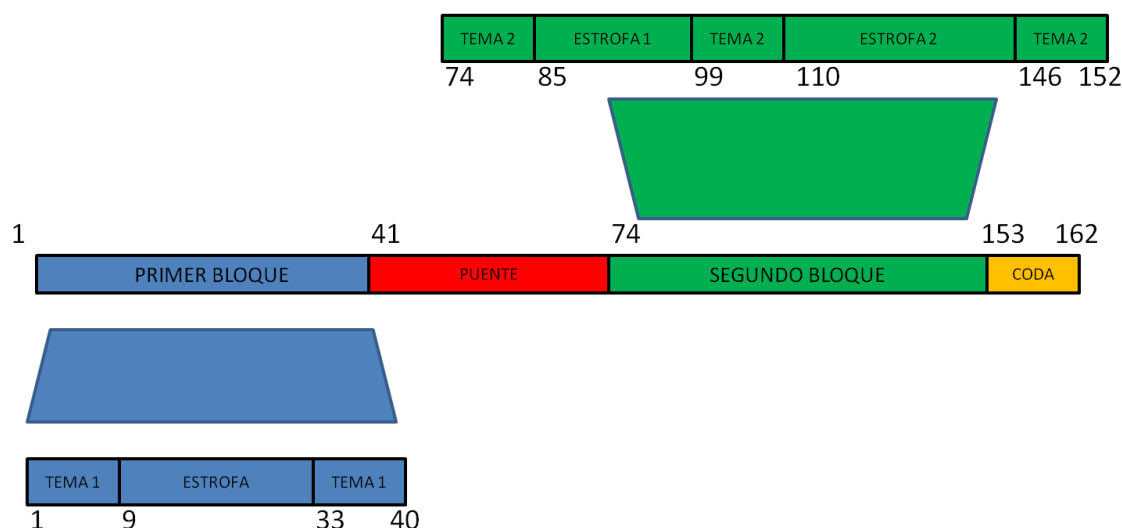


Figura 7.33 Estructura del tercer movimiento

7.2.4.1 TEMAS

La primera parte se inicia con el tema principal. Tiene un gesto rítmico de 8 compases organizado en dos frases en las que los dos primeros compases son idénticos (ver figura 7.34). Presenta una ambigüedad tonal que se traduce en una atmósfera sonora de quintas; aunque las notas pertenecen a una escala diatónica concreta, no se aprecia una organización de acordes que responda a la tonalidad, más bien se agrupan las notas creando un fondo armónico constituido por intervalos de quinta.

La primera vez que aparece el tema principal es interpretado al unísono por el clarinete y el fagot con la nota si como nota central. La orquesta interviene en los dos primeros compases de cada frase de nuevo con el fondo armónico de quintas do-sol-re-la-mi-si. Se trata por tanto de la escala diatónica de Do M (fa natural) pero tratada de otra manera, buscando la sonoridad de quintas y no la de Do M.

En la cadencia final se incorpora fa# sobre el fondo armónico do-mi-si para caer en el acorde de Mi m, con el que se inicia un recorrido musical que constituye la estrofa y que nos va llevar de nuevo al tema principal en el compás 33. A partir de dicho compás reaparece el tema principal interpretado por la guitarra, esta vez elevado una quinta ascendente con nota principal en fa#. Es interesante llamar la atención al hecho de que el gesto rítmico característico del tema principal se interpreta en la guitarra con una

⁵⁹ PATYKULA, John. "A look at the Premiere of Villa-lobos' immortal Concert for guitar, performed by Andrés Segovia", *Classical Guitar*, classicalguitarmagazine.com [fecha de consulta: 15-03-2018]

posición fija de la mano izquierda que se desplaza a lo largo del diapasón con las cuerdas sol y si al aire. El sonido sol-si constituye el relleno armónico de la melodía duplicada a una octava (Figura 7.35).

En esta ocasión la ambigüedad tonal del tema se traduce en una indefinición entre la tonalidad de Sol M y su relativo Mi m, decantándose en la cadencia final por Mi menor si interpretamos el acorde final Mi-Sol-Si-Fa# como un V/I.

Allegretto non troppo

FLÛTE
HAUTBOIS
CLARINETTE SIB
BASSON

Cl.
Hon

1

Figura 7.34 Tema de la primera parte, cc.1-8

Cl.
Bass.
Cor.
Treb.
Guitare
Vclon.
Alt.
Vclon.
C.B.

32

36

Figura 7.35 Repetición tema de la primera parte, cc.33-40

La segunda parte del movimiento está estructurada también en torno a un tema principal que actúa como un estribillo que se repite en esta ocasión hasta tres veces. Cada vez que se repite el tema principal le sigue una estrofa muy melódica y con aire de danza.

El tema principal se compone de 11 compases de 6 acordes de triada en tiempo de negra cada uno con la nota *la* como nota pedal, interpretados en la guitarra, a los que se superpone un gesto melódico en progresión interpretado en el fagot. El tema está organizado en dos frases: una primera frase de 5 compases que se mantiene en cada repetición y una segunda frase que varía en cada una de ellas. En la última repetición del tema principal la primera frase se acorta a 4 compases.

La primera vez que aparece el tema principal es en el compás 74. Lo hace en *Lam* reafirmado por la permanente presencia de *La* como nota pedal. La primera frase presenta un perfil de registro variable con la continua presencia del acorde de *Mim* (dominante aunque sin la alteración de sensible sol#). La segunda frase se inicia en el compás 79 y los acordes que la integran dibujan un perfil ondulante, en su mayoría de grados contiguos. Esta segunda frase finaliza en una secuencia de acordes descendentes en intervalos de segunda que nos llevan a la nota *mi*, a partir del cual se inicia la primera estrofa (figura 7.36).

The musical score for Figure 7.36 consists of two systems of staves. The first system covers measures 74 to 78, and the second system covers measures 79 to 83. The instruments are arranged from top to bottom as Banjo, Guitar, Violon, Alto, Violoncello, and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as chords, single notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). A 'Solo' marking is present above the Banjo staff in measure 74 and above the Violoncello staff in measure 80.

Figura 7.36 Tema de la segunda parte, cc.74-83

En la segunda aparición del tema principal (cc.99 a 109), la melodía del fagot se interpreta sincopada, sin los ligados presentes la primera vez. El cambio principal radica en la segunda frase ya que a partir del tercer compás de ésta se produce una flexión a una tonalidad lejana a la guitarra, Fa menor, sobre la que se superpone una melodía en el oboe, con mayor movimiento que la de la primera frase. Además, los acordes de triada se convierten en acordes de 7ª (figura 7.37).

The image displays a musical score for measures 102 to 109. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 102 to 106, and the second system covers measures 107 to 109. The instruments listed on the left are Hrb. (Horn), Cl. (Clarinet), Gen. (Guitar), Cor. (Cornet), Trb. (Trumpet), Guitarre (Guitar), Vons. (Violoncello), Alt. (Alto), Villes. (Violin), and C.B. (Cello/Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, f). A 'SOLO' section is marked for the Hrb. instrument in measure 102. The score also includes a 'DIV.' (Divisió) marking for the Villes. instrument in measure 107.

Figura 7.37 Repetición tema de la segunda parte, cc.102-109

El tema principal se repite por última vez algo más corto (7 compases), siendo sus tres primeros compases idénticos a la primera vez. Aunque se mantiene la misma armonía que la primera vez, cambian las notas pedales en los bordones de la guitarra (re-la-mi) (figura 7.38).

Existe en consecuencia un contraste principalmente rítmico entre los temas principales de ambas partes, aunque también armónico, ya que el tema principal de la primera parte es tonalmente ambiguo y varía en cada repetición, mientras que el de la segunda parte es

bastante estable situándose siempre en La menor, salvo una pequeña flexión en la segunda repetición.

Figura 7.38 Repetición final tema de la segunda parte, cc.146-152

Una vez finalizado el tema se añade una pequeña coda (cc. 153 a 162) que lleva el final a La menor. La cadencia final se realiza de una manera singular, como ya nos tiene acostumbrado en los anteriores movimientos. En esta ocasión, en lugar de la clásica cadencia V/I, ésta se modifica con intervalos disonantes añadidos. Al V grado se le añade la sexta Do, formándose un intervalo de 5ª aumentada Do-Sol#. Al acorde de tónica final en el que resuelve se le añade el intervalo de quinta Si-Fa# que forma intervalo de tritono Fa#-Do. El oyente interpreta dicha disonancia superpuesta a la tónica gracias al *ostinato* pedal que le recuerda en todo momento en qué tonalidad estamos situados. Al desaparecer la disonancia en el compás final y mantenerse la nota de la tónica, la sensación a la escucha es de resolución final en La (figura 7.39).

Figura 7.39 Cadencia final, cc.158-162

7.2.4.2 ESTROFAS Y PUENTE MUSICAL

La primera estrofa estaría constituida por el pasaje musical entre las repeticiones del tema principal de la primera parte (cc. 10 a 32). Se caracteriza por rápidos ascensos y descensos materializados en escalas que recorren un amplio registro del diapasón y, por progresiones que en muchos casos mantienen la misma posición de la mano izquierda, desplazándose a lo largo del diapasón con una o varias cuerdas al aire fijas. De nuevo, mediante progresiones, se va construyendo una melodía interpretada en la guitarra a la que se suman líneas melódicas de perfil continuo, generándose de forma independiente en la sección de cuerdas (Figura 7.40).

Figura 7.40 Progresiones en estrofa de la primera parte, cc.16-23

En todo este recorrido se suceden los acordes que pertenecen a entornos tonales que no llegan nunca a consolidar y que, en el caso de las progresiones, las flexiones tonales son continuas. El efecto que consigue esta inestabilidad armónica, es el de un movimiento sin punto de reposo o centro tonal que enfatiza aún más el movimiento melódico. El acompañamiento de la sección de cuerdas es bastante homófono lo que haría pensar en primera instancia que éste sería un elemento que podría detener el movimiento, sin embargo, si observamos especialmente los 1º violines, vemos que su voz se mueve gradualmente en un camino ascendente.

Normalmente las escalas se utilizan para situar a las progresiones en el punto más alto del registro del gesto melódico o del acorde a partir del cual éste va a descender en progresión, para nuevamente recuperarse mediante otra escala que lo vuelve a elevar y así sucesivamente. Esto es lo que ocurre entre los compases 14, 19 y 20 (figura 7.40). También puede ocurrir lo contrario, utilizar la escala para descender al punto más bajo del registro del acorde para ir subiendo en progresión (ver compases 25 a 31) (Figura 7.41).

Figura 7.41 Escalas de estrofa de la primera parte, cc.25-31

De las tres progresiones que se producen (cc. 15 a 18, cc. 21 a 23 y cc. 26 a 31), la dos últimas se realizan a partir del desplazamiento de un acorde con una posición fija de la mano izquierda. La primera de ellas con tres cuerdas al aire (si, re y la), mientras que la segunda sólo con una (si). En el caso de la última progresión es interesante el aspecto armónico ya que todos los acordes que se van generando son disminuidos lo que unido

al sentido ascendente de la progresión consigue un efecto de tensión creciente muy interesante (figura 7.41).

La primera estrofa de la segunda parte, abarca los compases 85 a 98. Durante los 6 primeros compases se produce un contrapunto de voces, ascendente la voz aguda y descendente la voz grave, con un fondo armónico de acordes de 7ª en el entorno de Sol M. A partir del compás 92, se inicia una melodía dulce y melancólica con aire de danza interpretada por el oboe, sobre un fondo armónico constituido por una sucesión de acordes de 7º y 9ª. Esta última sucesión es armónicamente inestable, llevándonos en la cadencia final a La menor, tonalidad en la que se desarrollará de nuevo el tema principal (figura 7.42).

The image displays a musical score for a contrapuntistic passage, spanning measures 84 to 98. The score is organized into two systems. The first system (measures 84-91) includes staves for Soprano (S), Alto (A), Violin (V), Viola (V), Cello (C), and Double Bass (B). The second system (measures 92-98) includes staves for Flute (F), Oboe (O), Clarinet (Cl), Bassoon (B), Horn (H), Trumpet (T), Trombone (Tr), and Double Bass (B). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *f*. The tempo changes from *Rit.* to *a Tempo* at measure 92. The score is marked with a 5/4 time signature.

Figura 7.42 Pasajes contrapuntísticos de la estrofa, cc.84-98

Existe por tanto un fuerte contraste entre el tema principal y la primera estrofa de esta segunda parte. Desde el punto de vista armónico el tema principal tiene poco movimiento, siempre situado en la misma tonalidad y con acordes de triada sencillos; por el contrario, la estrofa se mueve en un entorno tonal más inestable y con acordes densos de 7º y 9º. En lo que se refiere al aspecto melódico, la melodía del tema principal es bastante plana con un ligero movimiento en progresión, mientras que el gesto melódico de la estrofa es mucho más variado en perfil y ritmo. El resultado a la escucha es evidente, el tema principal es un andante con un toque de solemnidad y la estrofa es mucho más bailable y romántica.

La segunda estrofa comienza con un pasaje inicial de enorme movimiento y agitación a modo de introducción (cc. 110 a 119), que nace inicialmente como prolongación del tema principal y que continúa en un fortísimo por toda la orquesta, en un súbito descenso de corcheas en intervalos de quinta en cada compás. Armónicamente nace en La menor (V sobre tónica) y finaliza en Mi menor (IV sobre tónica) (figura 7.43).

Figura 7.43 Pasaje inicial segunda estrofa de segunda parte, cc.111-119

Desde este punto (compás 120) hasta el compás 137, la guitarra inicia la segunda estrofa propiamente dicha. Está constituida por dos frases contrastantes, la primera, de 11 compases, bastante más estática que la segunda, de 7 compases, aunque ambas mantienen un aire de danza mucho más bailable que la primera estrofa.

En la primera frase, la guitarra interpreta una melodía en los graves a la que se suman dos melodías más, la primera en la viola y la segunda posteriormente en los violines 1º. Armónicamente, es bastante estable, desarrollándose en el entorno de Mi menor. Únicamente se produce un movimiento armónico en los últimos compases, iniciándose con el acorde de Fa M al final del compás 127 y continuando con una sucesión de dominantes, primero Do M (dominante de Fa), luego Sol M (dominante de Do) y por último Si M que resuelve en Mi menor (figura 7.44).

Figura 7.44 Segunda estrofa. Primera frase, cc.120-129

La segunda frase tiene un mayor movimiento en el gesto melódico, esta vez a cargo de la guitarra y del oboe, manteniendo el aire de danza de la primera. Desde el punto de vista armónico es también bastante estable, produciéndose únicamente una flexión a Si m en los compases 133 a 135, marcada por la aparición de do# y la# (figura 7.45).

La segunda estrofa se prolonga 7 compases más a través de un pasaje musical que nos lleva de nuevo a la última repetición del tema principal. Dicho pasaje se inicia en el acorde de Si M y va transitando repetitivamente por los acordes de 7ª disminuidos Sol#, Re# y La# que como se puede apreciar están separados un intervalo de quinta y corresponden a los VII grados de las tonalidades Lam, Mim y Sim respectivamente. El resultado final es una atmósfera bastante inestable: intervalos de quinta combinados con la inestabilidad propia de los acordes de 7ª disminuidos (figura 7.46). Dicha inestabilidad se resuelve con la cadencia V/I en La menor (compás 146), tónica de la tonalidad en la que se desarrolla el tema principal.

The image displays a musical score for measures 130 to 137. The score is written for a guitar solo and an orchestral ensemble. The instruments listed on the left are: Hrb. (Harp), Cl. (Clarinet), Ban. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Trb. (Trumpet), Guitar, Vcn. (Violoncello), Alt. (Alto), Vln. (Violin), and C.B. (Cello/Bass). The score is divided into two systems. The first system covers measures 130 to 133, and the second system covers measures 134 to 137. The guitar part is marked with a 'SOLO' and a 'p' (piano) dynamic. The orchestral parts are marked with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 7.45 Segunda estrofa. Segunda frase, cc.130-137

Finalmente, el puente musical que enlaza las dos partes en la que está organizado el movimiento (cc.41 a 73), está constituido por un pasaje cuyo elemento principal es un gesto melódico de secuencia de corcheas, inicialmente ascendente y posteriormente descendente (figura 7.47). Dicho gesto aparece en un *forte* súbito que anuncia al oyente un cambio musical, como así ocurre con la llegada de la segunda parte del movimiento. El gesto es interpretado por el conjunto de los instrumentos de la orquesta en modo diálogo. Posteriormente el gesto se vuelve más rápido transformando las corcheas en semicorcheas coincidiendo con la disminución de la intensidad musical que va decayendo en un ralentizando según nos acercamos al final (figura 7.48).

The image displays a musical score for measures 138 to 143. The score is written for a large ensemble, including Mtb., Cl., Bsn., Cor., Trb., Guitar, Voz, Alt., Vln., and C.B. The key signature has one sharp (F#). The guitar part features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The vocal part has lyrics 'DIV.' and 'pp'. The bass line is marked 'pp'. The score shows a progression of diminished chords, with the guitar part playing a complex melodic line. The vocal part has lyrics 'DIV.' and 'pp'. The bass line is marked 'pp'.

Figura 7.46 Progresión de acordes disminuidos, cc.138-143

Desde el punto de vista armónico, la armonía es estable, sugiriendo Si menor dada la aparición de do# en el gesto melódico y la presencia constante del acorde de tónica Si menor a partir del compás 48. En el compás 57, se inicia un pasaje de armonía inestable que acaba estabilizándose en La menor, tonalidad en la que se desarrolla el tema principal de la segunda parte.

28

41

Fl.

Hrb.

Cl.

Bon.

Cor.

Trb.

Guitare

3

Vons.

Alt.

Viles.

C.B.

50

Figura 7.47 Diálogo orquestal puente musical, cc.41-58

67

Rall.

Fl.

Hrb.

Cl.

Bon.

Cor.

Trp.

Guitare

Rall.

Vons.

Alt.

Viles.

C.B.

Figura 7.48 Cadencia final en el puente musical, cc.67-73

7.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

En el análisis del apartado anterior ya se han puesto en evidencia aspectos muy interesantes en las diferentes partes que integran este movimiento. En este nuevo apartado vamos a profundizar un poco más en alguno de ellos por la forma personal del tratamiento del material por parte del compositor.

El primero de ellos es la utilización de progresiones de acordes de VII disminuidos con diferentes objetivos. En primer lugar, hay que destacar que se tratan de progresiones plenamente adaptadas a la guitarra para lo cual se necesita una adecuada selección del acorde y de su posición en el diapasón que le permita su movimiento a lo largo de éste. Una de las claves en la construcción del acorde está en que debe contener notas que puedan ejecutarse con las cuerdas al aire ya que esto facilitará el desplazamiento y proporcionará una mayor densidad sonora a la progresión.

En el pasaje musical que va del compás 26 al 31 tenemos el primer ejemplo (figura 7.42). Se trata de una progresión ascendente de acordes de VII disminuidos cuyo objetivo es provocar la máxima tensión posible antes de la llegada a la repetición del gesto rítmico principal de la primera parte. Con anterioridad a este pasaje se estaba produciendo un flujo musical de continuos ascensos y descensos de amplios cambios de registro, por lo que la misión de este pasaje es amplificar este movimiento.

La máxima tensión se consigue combinando la inestabilidad armónica propia y densidad sonora de estos acordes con la subida creciente del registro de los mismos. La forma de enlazar el punto más alto de tensión con la entrada del tema principal, se realiza mediante un recurso ampliamente empleado a lo largo del movimiento: una escala descendente de amplio registro que finaliza en el bajo del acorde que da inicio a la entrada del tema. El movimiento que Villa-Lobos imprime a su música, se asemeja en gran medida al curso de un río, en donde estas escalas descendentes serían las cascadas que rebajan la tensión del flujo musical.

Otro ejemplo lo constituyen los acordes de 7ª disminuidos de los compases 138 a 144 que conforman un pasaje musical, previo a la repetición final del tema principal (figura 7.46). Este pasaje se presenta como un pasaje contrastante desde el punto de vista armónico con el estatismo armónico inherente al tema principal, es decir, parece buscarse más un contraste que un aumento de tensión como ocurría en el caso anterior. En dicho pasaje se crea un atmósfera sonora de gran inestabilidad a la que contribuyen, por un lado, la propia inestabilidad de los acordes disminuidos, por otro, la relación de intervalos de quinta que separa dichos acordes (sol#, re# y la#) entre los que se va moviendo la progresión a lo largo del diapasón y, por último, el fondo armónico de quintas que crean permanentemente las cuerdas al aire mi y si presentes en todos los acordes.

Si antes mencionábamos el símil del río y de las cascadas con el flujo musical con el que Villa-lobos dota de movimiento a su obra, tenemos que detenernos en el ejemplo más representativo de esta cualidad presente en este movimiento. Se trata del pasaje musical que introduce la segunda estrofa (cc.114 al 119) (figura 7.43). Más que de una cascada en este caso tendríamos que hablar de una catarata sonora.

Si observamos la primera frase de la segunda estrofa (cc. 120 a 137) (figura 7.44) vemos que el registro de la melodía es grave, tanto en la melodía inicial de la guitarra (interpretada en los bordones) como en la melodía con la que se arranca la viola posteriormente. Aprovechando esta circunstancia el compositor sitúa el registro del acorde inicial interpretado por toda la orquesta (compases 113-114) en una parte bastante alta que afecta a todos los instrumentos de la orquesta.

En realidad, esta subida de registro es ficticia y está hecha a propósito con el objetivo de enfatizar la posterior entrada de la melodía de la estrofa ya que el registro del tema principal del pasaje anterior, es similar al de la estrofa. La ejecución en *fortísimo* por toda la orquesta de un descenso de registro tan acusado, a través de escalas de corcheas que descienden en saltos de quintas por compás, crea un efecto a la escucha de una “catarata” sonora. “Catarata” que desemboca en un plácido ambiente musical propicio para el aire de vals que caracteriza a la segunda estrofa.

7.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto.

La orquestación del concierto está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, flauta, oboe, clarinete en Sibemol, Fagot, Trompa en Fa, Trombón, 2 violines 1º, 2 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos y 2 contrabajos.

La primera consideración tiene que ver con la posición de la guitarra con respecto a la orquesta en lo que a registro sonoro se refiere. En el siguiente gráfico (figura 7.49) se han representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra, agrupándose según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia o enmascaramiento sonoro se producirá con mayor probabilidad con los instrumentos que pertenecen al mismo grupo que la guitarra e irá disminuyendo cuanto más nos vayamos alejando del registro de dicho grupo.

Tenemos por tanto cuatro posibles grupos cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

-Grupo 1: Guitarra, fagot, trompa, trombón y violonchelo. Registro común Mi b 5- Fa 2.

-Grupo 2: Viola, oboe y clarinete en si b. Registro común Sol 6-Sib 3. Dentro de este grupo la viola y el clarinete si b forman a su vez un subgrupo más afín.

-Grupo 3: Violín y flauta. Registro común Re 7-Si 3.

-Grupo 4: Contrabajo. Registro Sol 4- Mi 1.

Llama la atención en primera instancia la ausencia de la percusión en la orquestación de esta obra. A pesar de ello, la obra tiene un fuerte carácter rítmico que está implícito en la música. La ausencia de percusión allana el camino a una mayor fluidez musical que proporciona una sensación de avance continuo. A esta sensación contribuyen las abundantes progresiones interpretadas especialmente en la guitarra.

La orquestación añade un instrumento poco habitual en este tipo de conciertos, el trombón (tenor), que refuerza la sección de metales en su registro más dulce junto con la trompa y proporciona una mayor variedad tímbrica al concierto. Se trata de un instrumento que comparte el mismo registro que la guitarra, con un gran volumen sonoro y, por tanto, un elemento potencial de interferencia con la guitarra. La participación del trombón es discreta moviéndose en su registro bajo muy parejo al fagot, desplazando a la trompa a la parte medio-alta del registro. El oboe y el clarinete sin embargo se mueven en un amplio recorrido a lo largo de sus respectivos registros. Lo mismo ocurre con la sección de cuerdas.

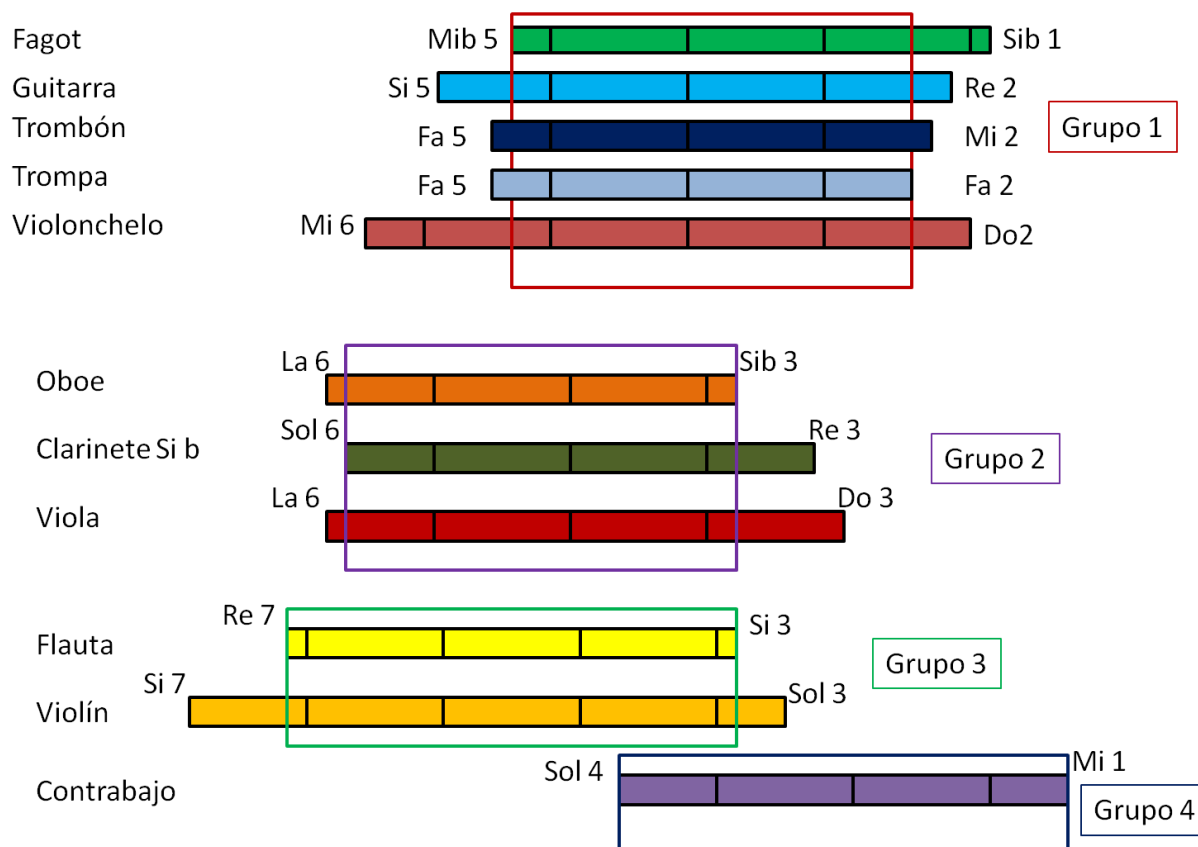


Figura 7.49 Registro de instrumentos de la orquesta

La guitarra por su parte, se mueve constantemente recorriendo un amplio registro y la mayoría de las veces con una disposición de los acordes abierta. Todo ello aumenta las posibilidades de ser oída, aunque en algunas ocasiones las interferencias de otros instrumentos oscurezcan en el camino notas de la zona media del registro. No obstante hay que destacar en este último aspecto, que el uso abundante de progresiones y gestos musicales repetidos ayudan a reconstruir la escucha de las notas perdidas de la misma forma que el cerebro reconstruye palabras en las que faltan algunas letras.

En esta obra el compositor traslada su estilo guitarrístico personal, en el que la guitarra adquiere su máxima expresión sonora, al marco orquestal; así encontramos abundantes arpeggios y progresiones, generadores de una gran envolvente sonora, numerosas melodías con bordones, trufadas con acordes que rellenan de armonía los tiempos débiles de los compases y gran variedad rítmica con acordes sincopados y cambios de métrica.

Un carácter distintivo de la obra es la forma en la que la guitarra inicia los movimientos: un arpeggio de amplio recorrido muy al estilo guitarrístico del compositor (figuras 7.7, 7.17 y 7.50).

The musical score for Figure 7.50 shows the beginning of the third movement, measures 9-10. The guitar part is the central focus, starting with a wide arpeggio. The tempo is marked 'Rall.' (Ritardando) and then 'a Tempo'. The score includes staves for Cl. (Clarinet), Hon. (Horn), Guitare (Guitar), Vols. (Violins), Alt. (Alto), Vclles. (Violoncellos), and C.B. (Cello/Bass). The guitar part is marked with 'Rall.' and 'a Tempo'. The other instruments provide harmonic support with various dynamics like *mf*, *pp*, and *p*.

Figura 7.50 Inicio en la guitarra en el tercer movimiento, cc.9-10

Otra cuestión interesante de esta obra es la cadencia. Al margen del extraordinario valor guitarrístico de la cadencia, que casi podría considerarse ésta como una obra para solo de guitarra, a nuestro juicio, el discurso musical de la obra no se vería afectado; es más, podríamos decir que al incorporar la cadencia ocurre lo contrario, se interrumpe bruscamente el discurso musical, fundamentalmente debido a su fuerte personalidad musical que desvía en cierta medida la atención del camino musical trazado en los dos primeros movimientos.

Otro aspecto también interesante de la obra se refiere a la dinámica. Llama la atención las escasas indicaciones dinámicas en la guitarra en todos los movimientos que nos

recuerdan alguna vez que nos encontramos en *forte*, del que nunca o escasas veces se sale, con ausencia de reguladores y con una relación distante y constante entre el piano o pianísimo de la orquesta y el *forte* de la guitarra. No obstante aparecen con cierta frecuencia acentuaciones de notas, en especial sobre los bordones.

7.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

Está caracterizado por la presencia casi omnipresente de la guitarra en todos los compases. De hecho deja de aparecer sólo en 11 compases de los 125 compases que integran este movimiento. En este sentido, el discurso musical gira en torno a la guitarra apareciendo ésta como hilo conductor de un flujo musical continuo que transita la mayoría de las veces sobre un fondo armónico orquestal constituido por notas largas mantenidas, pedales o con saltos continuos de intervalos de 2ª con ritmo constante o con pequeña variación. En contraste, la guitarra presenta un perfil de amplio recorrido en el registro y de movimiento rápido, con constantes cambios rítmicos, en donde se combinan arpeggios con escalas rápidas, con gestos musicales repetitivos y con acordes sincopados.

En todos estos pasajes en los que se cumple lo anterior, la guitarra sale bien parada ya que no exista gran dificultad, salvo en el pasaje correspondiente a los compases 39 a 49 (inicio del tema principal) en el que las notas de los tresillos no se escuchan con claridad; esto es debido al enmascaramiento producido por el acorde en la sección de cuerdas, desplazado en tiempo por la diferente métrica con respecto a la guitarra (métrica ternaria) (figura 7.2).

No obstante también existen excepciones a la regla anterior. En concreto los siguientes pasajes musicales:

-Pasaje correspondiente a los compases 23 a 27 (figura 7.9). Constituye un pasaje algo confuso musicalmente hablando aunque las notas de la guitarra se aprecien entre las notas de los violines. Esto último puede ser gracias por un lado, a la diferencia de registro (separación de más de una octava) y por otro, a la forma en la que están contruidos los arpeggios de ambos instrumentos: los de la guitarra, abiertos y en sentido ascendente mientras que los de los violines son cerrados y en sentido descendente.

-Pasaje correspondiente a los compases 35 y 50 a 52 (figuras 7.51 y 7.52). En el compás 35 los acordes en tiempo fuerte y disposición abierta son efectivos para superar el movimiento descendente de corcheas del violonchelo. En el compás 50 se aprovecha de la diferente métrica (ternaria) en relación con la de los violines (binaria) que permite separar en la escucha ambas líneas melódicas. En los compases siguientes es la rítmica de los acordes primero y la contundencia del acorde en disposición cerrada después, las armas empleadas satisfactoriamente en la guitarra.

-Pasaje correspondiente a los compases 58 a 63. En este caso la guitarra sale bien parada gracias a la contundencia y el cambio rítmico de los acordes densos y sincopados con disposición de notas cerrada (figura 7.10).

-Pasaje correspondiente a los compases 79 y 80 (figura 7.53). De nuevo el ritmo sincopado, en este caso de octavas paralelas, se sobreponen con éxito a la melodía del oboe que como siempre con su timbre penetrante supone una amenaza de posible interferencia sonora.

-Pasaje correspondiente a los compases 93 a 101 y 106 a 108 (figuras 7.5 y 7.54). El gesto musical de la sección de cuerdas acostumbra el oído de forma que sobre este fondo armónico se aprecia con una mayor facilidad la melodía interpretada en la guitarra. Por el contrario no se aprecian de la misma manera los acordes cerrados en tiempo débil interpretados también por la guitarra, que quedan algo desaparecidos en el fondo armónico de las cuerdas.

-Pasaje correspondiente a los compases 122 a 125 (figura 7.14). La guitarra se confronta en esta ocasión a una gran actividad sonora, saliendo otra vez airosa mediante el uso de acordes densos y en disposición cerrada con una rítmica alternante con nota pedal sobre bordón y cambio métrico posterior de efecto notable.

Figura 7.51 Confrontación c. 35

Figura 7.52 Pasaje cc.49 a 52



Figura 7.53 Pasaje cc. 78 a 80

Figura 7.54 Pasaje cc.106 a 108

Podríamos concluir que la dificultad aparece por tanto en 34 compases de 125 lo que constituye un grado de dificultad moderado del orden del 27,2%. En la figura 7.55 se refleja un diagrama de barras comparativo en el que se refleja el posicionamiento en dificultad con respecto a la media del grado de dificultad tomando como referencia los conciertos objeto de este estudio.

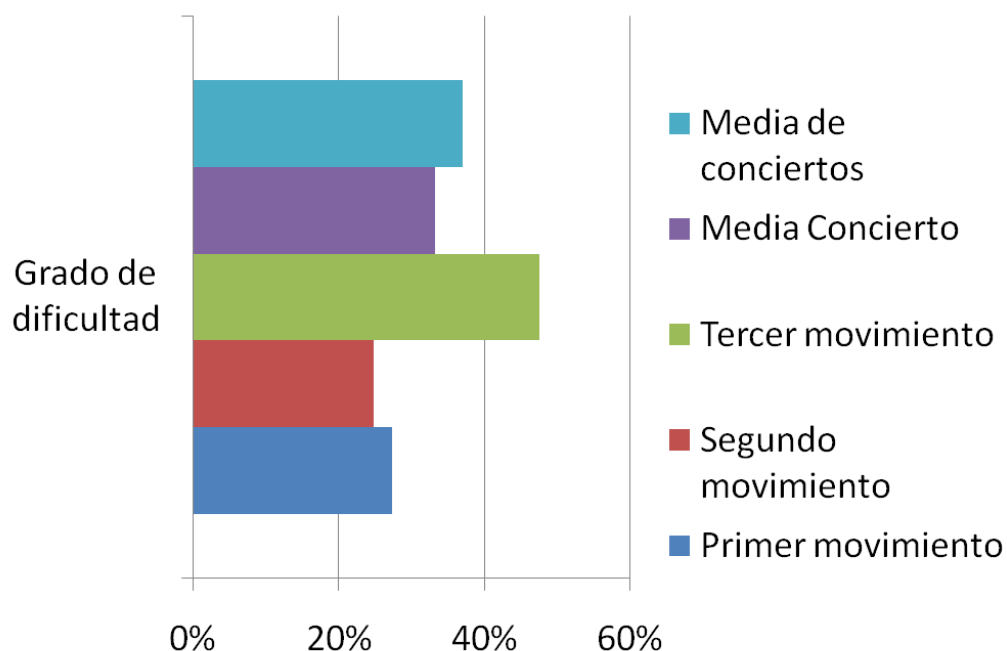


Figura 7.55 Diagrama de barras del grado de dificultad

7.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

La orquestación del movimiento está íntimamente ligada a los temas desarrollados en el mismo de forma que, mientras que en el primer tema la orquesta constituye un fondo armónico perceptible a la escucha que aumenta su movimiento acompasado con el desarrollo del tema, en el segundo, la orquesta establece un diálogo melódico con la guitarra.

Esta diferencia en la orquestación tiene que ver también con las características de ambos temas: el primero tiene un gran movimiento con un perfil ondulante mientras que el segundo es más lento, de notas ligadas y arrastres y con un perfil mucho más plano. En consecuencia, vamos a encontrar compases de confrontación directa sólo en la orquestación del primer tema. Adicionalmente, también en los compases finales de la coda.

En este segundo movimiento la orquesta está más presente que en el primer movimiento, dejando la guitarra de ser el hilo conductor casi permanente que era en aquel movimiento. Precisamente el momento de mayor lirismo se produce en el puente musical antes de la repetición del segundo tema (compás 47) (figura 7.22).

En las confrontaciones directas sólo algunas presentan una cierta dificultad; en realidad, hasta la reexposición del primer tema (compás 61) únicamente ocurre en tres ocasiones y posteriormente, en la reexposición y en la coda final, ocurre en 20 compases más, aunque la mayoría de las veces con un perfil bastante plano en las líneas melódicas de la

orquesta. Podríamos concluir por todo ello que el grado de dificultad es bajo, 23 compases de 93, es decir, un 24,7%.(ver diagrama comparativo de la figura 7.55)

Dentro de las confrontaciones directas la guitarra sale bien parada sin gran dificultad salvo algún compás aislado como por ejemplo el compás 65 en el que la entrada de las notas de la sección de cuerdas en tiempos diferentes, interfieren en alguna medida en la escucha de las notas interpretadas a la guitarra (figura 7.18).

No obstante, cabe destacar algún pasaje en el que la dificultad es algo mayor. Este es el caso por ejemplo del pasaje musical de la coda final (compases 85 a 89) (figura 7.24).

El diseño arpegiado interpretado a la guitarra desde el inicio de la coda (compás 77) se va reconociendo a la escucha perfectamente según avanza la música y de esta manera va salvando la confrontación con los instrumentos que se va encontrando en el camino: oboe y clarinete en intervenciones sucesivas interpretando la melodía sobre un fondo armónico de cuerdas. La situación se complica a partir del compás 85 en el que se incorporan la trompa, los violines y un compás después la flauta, interpretando un diseño conjunto ascendente que va ganando en intensidad y en donde empieza a sufrir la guitarra y su diseño arpegiado empieza a oscurecerse.

7.3.3 TERCER MOVIMIENTO

En este movimiento ocurre algo parecido a lo que ocurría en el anterior movimiento en el sentido de que la orquestación está organizada conforme a la organización de los temas. No obstante, dicha organización es mucho más compleja en este movimiento y en consecuencia, las combinaciones orquestales que se dan son más ricas musicalmente hablando.

Como ya se indicó en el apartado del análisis, el movimiento tiene dos partes claramente diferenciadas en torno a dos temas que están unidas a través de un puente musical en el que sólo está presente la orquesta.

En la primera parte nos encontramos una confrontación guitarra-orquesta con poca dificultad en general, siendo algo mayor en algunos pasajes musicales en los que el movimiento de la orquesta aumenta moderadamente:

-Pasajes musicales correspondientes a la estrofa: compases 11 a 14, 16 a 17, 23 a 25 y 27 a 30. En todos los pasajes la sección de cuerdas tiene un perfil bastante plano aunque presenta un cierto movimiento de notas en tiempos de corcheas. La guitarra supera la dificultad a través de varios procedimientos (figuras 7.56, 7.40, 7.41):

*En el primer pasaje utiliza un movimiento de semicorcheas de perfil ondulante y amplio recorrido del registro.

*En el segundo realiza un gesto rápido de semicorcheas descendente repetitivo que se fija fácilmente al oído.

*En el tercero se resuelve con una combinación de los dos anteriores y distanciando el registro de las terceras del violín (más de una octava por encima del registro en el que se mueve la guitarra).

*En el cuarto utiliza una progresión de semicorcheas creciente que acostumbra el oído al gesto musical repetido y que al progresar gana en intensidad. Sin embargo en los dos últimos compases la guitarra sufre debido a la coincidencia de registro con los violines 2º produciendo interferencias sonoras en las notas del arpeggio.

-Pasaje musical correspondiente al tema (compases 39 a 40) (figura 7.35): la guitarra se impone con los acordes abiertos y el cambio de métrica muy apreciable a la escucha.

The image shows a musical score for measures 11 to 14. The score is written for five parts: Guitar, Violins (Vols), Alto (Alt.), Violas (Viles), and Cello/Bass (C.B.). The key signature is one sharp (F#). The guitar part is in the treble clef and features a complex, arpeggiated melody. The violin part is in the treble clef and features a simple, arpeggiated melody. The alto part is in the treble clef and features a simple, arpeggiated melody. The viola part is in the bass clef and features a simple, arpeggiated melody. The cello/bass part is in the bass clef and features a simple, arpeggiated melody. The score is marked with a '11' at the beginning of the guitar part.

Figura 7.56 Pasaje cc. 11 a 14

En la segunda parte tenemos diferentes situaciones, en las que la confrontación difiere, siendo por regla general más complicada en las estrofas que en el tema, especialmente en la segunda estrofa.

En los pasajes musicales relacionados con el tema, la guitarra se impone sin problemas con su secuencia de acordes cerrados de perfil ondulante (figuras 7.36, 7.37 y 7.38). El fondo armónico de las cuerdas completamente plano y la melodía en progresión ascendente muy plana, a penas incomodan a la guitarra, quizás algo en los compases finales del tema en los que se agita el movimiento de la orquesta pero que, incluso en esa situación, no presentan problemas debido a que el oído está ya acostumbrado al gesto musical de la guitarra.

En los pasajes musicales relacionados con las estrofas el panorama cambia:

-Pasaje musical correspondiente a los compases 92 a 98 (primera estrofa, figura 7.42). La guitarra utiliza nuevamente un gesto musical repetido en el que se combina un perfil plano en el registro alto con un perfil ascendente de amplio

recorrido en el registro; dicho gesto funciona bien en líneas generales pero sufre con los acordes de los violines que oscurecen algunas notas de los arpeggios ascendentes.

-Pasaje musical correspondiente a los compases 120 a 130 (segunda estrofa, figura 7.44). Se enfrentan en este caso la melodía de los bordones en la guitarra con la melodía en la viola primero y en el violín después. El resto es fondo armónico, incluso los acordes cerrados interpretados en tiempo débil por la guitarra. La confrontación melódica no presenta grandes problemas debido a la separación de registros de ambas melodías: una octava en el caso de la viola y por encima de la octava en el caso del violín.

-Pasaje musical correspondiente a los compases 131 a 137 (segunda estrofa, figura 7.45) en el que la guitarra supera con solvencia la dificultad sonora mediante una línea melódica de gran movimiento y perfil ondulante de amplio recorrido del registro. No obstante, algunas notas intermedias no se escuchan con nitidez aunque sin aparente relevancia en la escucha.

-Pasaje musical correspondiente a los compases 138 a 145 (prolongación segunda estrofa, figura 7.46) en el que esta vez el procedimiento consiste en un gesto musical repetitivo arpegiado ondulante que se traslada en sucesivos intervalos, generando a su vez un perfil de nuevo ondulante. Ocurre como en el pasaje anterior, es decir, se pierden algunas notas intermedias pero no tiene demasiada relevancia al tener el oyente interiorizado el patrón del gesto musical.

-Pasaje musical correspondiente a los compases 156-157 y 160-161 (coda, figuras 7.57 y 7.39 respectivamente). Se trata de los compases finales en los que la guitarra supera con solvencia el movimiento moderado de las maderas primero y los violines después, a través de una secuencia alternada de acordes sincopados en tiempo débil y bordones acentuados que resulta tremendamente efectiva.

Figura 7.57 Pasaje con dificultad en cc.156-157

Como conclusión podríamos decir que la guitarra en este movimiento se enfrenta a un grado de dificultad alto, contabilizando 77 compases en los que aparece cierta dificultad de los 162 totales, es decir, un 47,53% (ver diagrama comparativo de la figura 7.55).

7.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA

En este apartado se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra y, en consecuencia, obtener una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento.

Seguidamente se realiza una cuantificación de dicho uso distribuida en cada uno de los diferentes movimientos.

En el **primer movimiento** (114 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos

- Trémolo: 1 (0,88%)
- Escalas rápidas: 15 (13,16%)
- Rasgueos: 9 (7,9%)
- Acordes densos: 16 (14,04%)
- Presencia de bordones: 25 (21,93%)
- Arpeggios: 38 (33,33%)
- Armónicos: 11 (9,65%)
- Secuencias encadenadas: 2 (1,75%)
- Ligados: 5 (4,38%)
- Número de recursos: 8 (57,14%)

En el **segundo movimiento** (72 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

- Escalas rápidas: 5 (6,94%)
- Acordes densos: 3 (4,17%)
- Presencia de bordones: 21 (29,17%)
- Arpeggios: 33 (45,83%)

- Armónicos: 2 (2,78%).
- Arrastre: 5 (6,94%).
- Ligados: 1 (1,39%).
- Número de recursos: 7 (50%).

Por su característica singular se considera aparte la Cadencia. En la **cadencia** (27 pautas. Al no existir métrica definida, se considera en este caso la pauta como una unidad de medida):

- Escalas rápidas: 8 (29,62%)
- Acordes densos: 6 (22,22%)
- Presencia de bordones: 3 (11,11%)
- Arpeggios: 17 (62,96%)
- Armónicos: 11 (40,74%).
- Arrastre: 1 (3,7%)
- Adornos: 1 (3,7).
- Ligados: 9 (33,33%).
- Número de recursos: 8 (57,14%).

En el **tercer movimiento** (117 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Escalas rápidas: 26 (22,22%)
- Acordes densos: 3 (2,56%)
- Presencia de bordones: 36 (30,77%)
- Arpeggios: 31 (26,5%)
- Armónicos: 9 (7,7%)
- Adornos: 1 (0,81%).
- Ligados: 9 (7,7).
- Número de recursos: 7 (50%).

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 7.58. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.

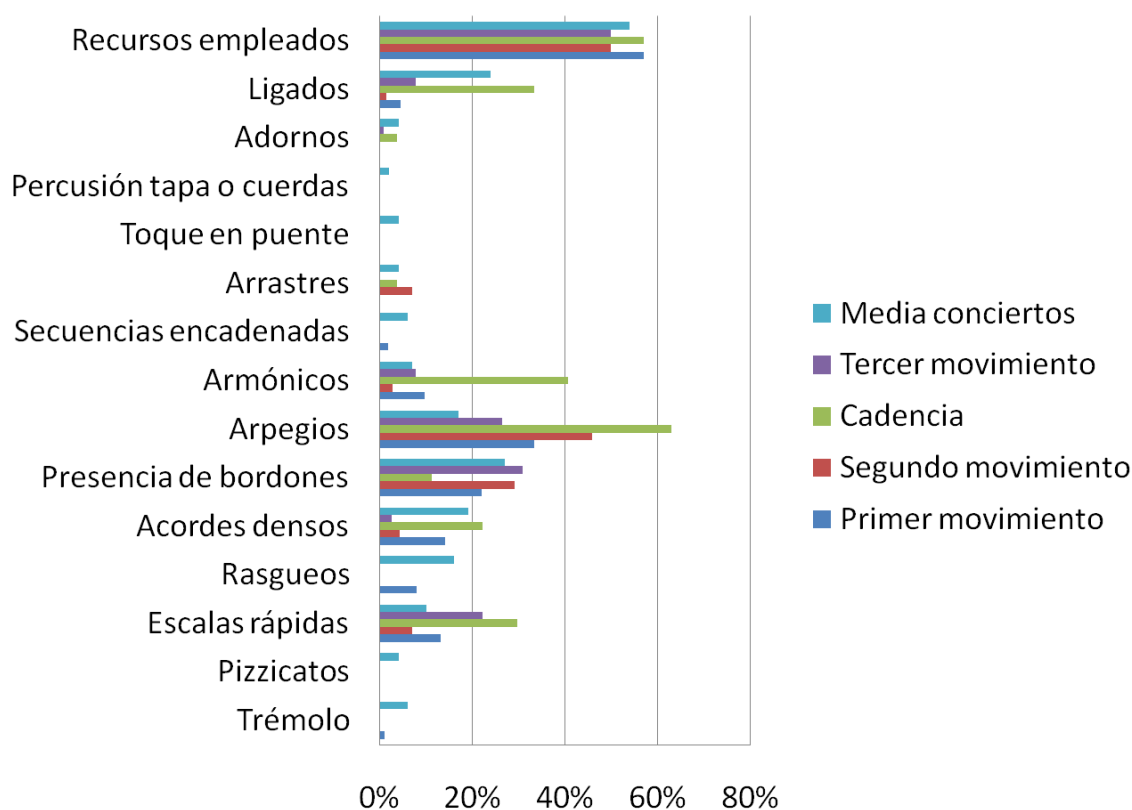


Figura 7.58 Diagrama de barras de recursos

Se observa un uso moderado pero uniforme de recursos en todos los movimientos. Destaca el uso de arpeggios y la presencia de bordones de forma más o menos homogénea en todos los movimientos, en especial los arpeggios que se sitúan bastante por encima de la media. Las escalas rápidas y los armónicos aunque su uso es menor que los dos anteriores, también destacan, situándose en casi todos los movimientos por encima de la media de los conciertos. El uso de armónicos en la cadencia es abundante.

7.4. ESTILO MUSICAL

La guitarra está presente permanentemente en el discurso musical de este concierto. Existe una continua búsqueda de su sonoridad característica, representada por la escala pentáfona de sol que se construye con las notas de las cinco cuerdas al aire (sol-re-la-mi-si).

Asimismo, la propia fisionomía del instrumento es una referencia en el desarrollo musical de esta obra, en donde una misma posición de un acorde puede deslizarse a lo largo del diapason creando progresiones que mantienen notas fijas correspondientes a las cuerdas al aire. Esta forma de construir progresiones tiene un efecto sonoro singular añadido de “campanela”, característico de la guitarra.

Un aspecto interesante es la ausencia de percusión en la orquesta, de alguna manera el ritmo está implícito en la propia música; una música constituida por un flujo musical en continuo movimiento cuyo protagonista principal es la forma musical de la progresión.

Tomando como principio de flujo musical, el movimiento progresivo, se construyen las líneas melódicas de los temas, desarrollándose por regla general mediante una progresión originada a partir de un gesto melódico generador de la misma; en la mayoría de los casos se trata de progresiones descendentes, cuyo resultado son melodías lánguidas y melancólicas, muy personales con la marca propia del compositor.

Este principio usado en la generación de las melodías de los temas permite también en numerosas ocasiones desarrollar melódicamente éstos, añadiendo nuevas frases y finalizándolos con prolongaciones melódicas que enlazan de nuevo con su repetición o con un nuevo tema. El movimiento progresivo de los temas también se vuelve rítmico en los temas del tercer movimiento, enriqueciendo aún más dicho movimiento.

Las progresiones no sólo se utilizan para desarrollar los temas sino también en los puentes musicales, solo que en esta ocasión las progresiones se vuelven crecientes en los pasajes musicales que requieren una gran tensión musical cuando se trata de anunciar al oyente un cambio de sección o de tema.

No obstante, no todo es movimiento progresivo ya que también se produce un movimiento contrapuntístico, en donde las líneas melódicas se entrelazan y contraponen con una gran variedad de texturas, direcciones y perfiles melódicos. Este último caso se desarrolla especialmente en las estrofas del tercer movimiento en fuerte contraste con el movimiento armónico homófono de los temas.

La estructura de los diferentes movimientos no responde a estándares, por el contrario están organizados en bloques o partes musicales. En algunas ocasiones se trata de bloques temáticos como es el caso del tercer movimiento o de bloques divididos por un mismo motivo rítmico, como es el caso del primer movimiento.

La cadencia de este concierto es atípica, como no podía ser de otra manera dado que el elemento esencial de este concierto es el movimiento continuo. La cadencia supone una pausa para lucimiento del intérprete por lo que en este sentido no encaja bien en este concierto. Para compensar esa posible incoherencia, el compositor desarrolla una potente cadencia que nace con un carácter autónomo e independiente y que queda algo desubicada en el concierto, sin integrarse plenamente en ninguno de los movimientos. Podría considerarse casi como un estudio de guitarra en sí misma, de manera que la

cadencia podría interpretarse por separado, del mismo modo que el concierto no perdería su discurso musical en ausencia de la misma.

Todos los movimientos son bitemáticos y los temas cambian en cada repetición, no sólo armónicamente como es habitual, sino también transformando la melodía, como si ésta tuviera vida propia. Lo mismo ocurre con el acompañamiento, en el que las texturas de las diferentes voces interpretadas en los distintos instrumentos también cambian. Un ejemplo bastante esclarecedor de esta idea es el segundo tema del primer movimiento, en donde no hay repetición del tema en el que coincida la armonía, la melodía o el acompañamiento.

Los temas son en su mayoría melodías acompañadas, a excepción de los temas del tercer movimiento que se forman mediante secuencia de acordes. No existe una clara jerarquización de éstos por lo que no se puede determinar con claridad un tema principal. Tampoco son muy contrastantes, al menos melódicamente hablando. Desde el punto de vista armónico lo son en alguna medida ya que uno suele ser tonalmente bastante más ambiguo que el otro. Sin embargo, sí son contrastantes en lo que respecta a la métrica; aspecto menos habitual; este es el caso por ejemplo de los temas del segundo y tercer movimiento.

Los temas son por regla general bastante estáticos tanto en su perfil melódico, bastante planos, como en su ritmo armónico. Para paliar este hecho, el compositor recurre a cambios en el acompañamiento en donde cabe destacar dos procedimientos originales. Un primer procedimiento consiste en el uso frecuente de acordes de acompañamiento en tiempo débil, intercalándose con la línea melódica, tal y como sucede en los dos temas del primer movimiento y en el segundo tema del segundo movimiento. Un segundo procedimiento se refiere al uso de diferente métrica en el acompañamiento orquestal y en la guitarra, como ocurre por ejemplo en los temas del primer movimiento.

En general los puentes musicales son de gran movimiento musical en las líneas melódicas en contraste con el estatismo de los temas. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la armonía que suele estar acompasada con los temas, finalizando en cadencias que preparan armónicamente la entrada de éstos. Los puentes musicales del primer movimiento, iniciados todos por el mismo motivo rítmico, son una excepción a esta regla dada su gran autonomía, hasta tal punto que podría considerarse casi como un tema rítmico sobre una atmosfera armónica pentáfona.

Por su parte las estrofas del tercer movimiento contrastan fuertemente con los temas, tanto en el movimiento melódico como en el aspecto armónico. En lo que se refiere a esto último, el contraste tiene que ver, por un lado, con el ritmo armónico, mucho mayor en las estrofas y por otro, con la forma, contrapuntística en las estrofas frente a acordes homófonos en los temas.

La armonía es ambigua en general y se mueve entre relativos en tonalidades con pocas alteraciones (normalmente fa#), normalmente entre Mi m y Sol M o entre Lam y Do M. Además, no se desarrollan los acordes según las relaciones jerárquicas propias de dichas

tonalidades sino que en su lugar se persiguen sonoridades pentáfonas con presencia de las notas comunes a todas ellas: sol-re-la-mi-si. Es muy interesante también el uso de acordes disminuidos en progresiones, con los que construyen pasajes en los que crece la tensión. Tenemos varios ejemplos repartidos: en el primer movimiento, la progresión del puente final, y en el tercero, el final de la primera estrofa y la prolongación final de la segunda estrofa.

Las cadencias finales de los movimientos resultan ciertamente originales ya que todas ellas acaban en una sola nota, a excepción del segundo movimiento que acaba en dos. La nota en la que acaba el primer movimiento es el VI grado de la tonalidad (Mi menor) mientras que en el tercero es la tónica de la tonalidad (La menor en este caso). Las dos notas en las que acaba el segundo movimiento, representan el intervalo de quinta mi-si que conforman las tónicas en las que resuelven los dos planos armónicos de los compases anteriores: Mi menor y Si mayor. En realidad, en este caso son dos notas en lugar de una porque resuelven dos tonalidades superpuestas con tónicas a distancia de quinta.

En cuanto a la dinámica, llama la atención la falta de indicaciones en la guitarra a este respecto, únicamente queda constancia de determinadas acentuaciones melódicas. En este sentido, deja libertad al intérprete para que aplique con su criterio la dinámica adecuada a la música.

La orquestación incorpora el trombón, poco utilizado en estos conciertos; sin embargo, dicho instrumento refuerza positivamente la tímbrica más dulce de los metales junto a la trompa, aunque por el contrario, aumenta la posibilidad de enmascaramiento de las notas interpretadas a la guitarra por su coincidencia de registro. No obstante, la participación del trombón es discreta y se mueve en su registro bajo precisamente en el que la guitarra tiene su sonoridad más potente.

En la orquestación se eluden los pasajes con dificultad de confrontación directa entre la guitarra y la orquesta, recurriendo con asiduidad cuando esto ocurre a fondos armónicos orquestales bastantes planos con movimiento progresivo en intervalos continuos de segunda. De hecho, el grado de dificultad media del concierto está ligeramente por debajo de la media del resto de conciertos (ver figura 7.55). En los casos de dificultad, el compositor utiliza algunos procedimientos en la guitarra que por regla general proporcionan un buen resultado:

- Las notas interpretadas en la guitarra tienden a distribuirse a lo largo de todo el registro.
- La guitarra interpreta frecuentemente acordes abiertos apoyados por cambios rítmicos o métricos muy apreciables a la escucha.
- Gestos arpegiados repetidos que acostumbran el oído del oyente y que ayudan a recomponer las posibles notas perdidas en una confrontación con dificultad.

-Separación de registros por encima de la octava entre la guitarra y el resto de instrumentos cuando el movimiento de notas en el gesto melódico es lo suficientemente alto como para enmascarar las notas interpretadas en la guitarra.

En cuanto al número de recursos guitarrísticos es constante y moderado (en torno al 50% en todos los movimientos). Sobresale el uso de arpeggios. Lógicamente este amplio uso de dicho recurso tiene que ver con la filosofía de movimiento continuo y progresivo que impregna todo el concierto.

También es fuerte la presencia de bordones y en menor medida de las escalas rápidas y de armónicos, recursos utilizados en casi todos los movimientos. Sin embargo, el uso del rasgueo, habitual en los conciertos de guitarra, es escaso.

CAPÍTULO VIII

FANTASÍA PARA UN GENTILHOMBRE DE JOAQUÍN RODRIGO

8.1. ANTECEDENTES

Joaquín Rodrigo (Sagunto 22-11-1901, Madrid 6-7-1999) ciego desde los tres años, vivió por y para la música. Músico de profunda vocación que tuvo que desarrollar en un entorno familiar acomodado pero nada comprensivo con sus inclinaciones artísticas. Músico orientado a la modernidad como así lo demuestra su primera obra, *Suite* para piano (1923) de forma neoclásica con un preludio bitonal y dos movimientos dedicados al crítico Adolfo Salazar y Ernesto Halffter respectivamente, en un claro coqueteo con la vanguardia musical madrileña⁶⁰ (cita Javier Suarez, *Semblanzas de compositores españoles*, Fundación J. March).

En 1927 financiado por su padre viajó a París, centro de la modernidad musical de entonces, y estudió en la École Normale de Musique con Paul Dukas. Como compositor trabajó diversas formas musicales: la música instrumental, en el que cabe destacar los poemas sinfónicos *Per la flor del liri blau* (1934) y *A la busca del más allá* (1976); música de cámara, como el *Adagio* (1966) para instrumentos de viento; conciertos para instrumento solista con orquesta, entre los que destacan, el *Concierto Heroico* (1933-1942) para piano, el *Concierto del estío* (1943) para violín, el *Concierto en modo galante* (1949) y el *Concierto como un divertimento* (1981), ambos para violonchelo, el *Concierto Serenata* (1952) para arpa, el *Concierto Pastoral* (1978) para flauta y en el caso de la guitarra: el célebre *Concierto de Aranjuez* (1939), la *Fantasia para un Gentilhombre* (1954), el *Concierto Madrigal* (2 guitarras)(1966), el *Concierto Andaluz* (4 guitarras) (1967) y el *Concierto para una fiesta* (1982).

A toda esta producción hay que añadir numerosas obras para piano y para otros instrumentos. Mención especial merece la música vocal, con obras entre las que cabe destacar el *Cántico de la esposa* (1934), *Ausencias de Dulcinea* (1948), *Cuatro madrigales amatorios* (1948) y *Doce canciones españolas* (1951), entre otras.

En lo que se refiera a obras para guitarra, hay que destacar las previas al *Concierto de Aranjuez*, tales como, *Zarabanda lejana* (1926), su primera pieza, dedicada al vihuelista Luys de Millán, las piezas *Toccata* (1933) (que no vio la luz hasta su estreno en 2006) y *En los trigales* (1938). Después del *Concierto de Aranjuez* compone *Tiento* (1942) y a partir de ese momento existe un vacío en la producción de obras de guitarra que durará

⁶⁰ SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Joaquín Rodrigo" en: *Semblanzas de compositores españoles*, nº12, Ed. Fundación Juan March, 2009, p.2.

12 años. Habrá que esperar hasta 1954 para que componga de nuevo una obra para guitarra, será *Tres piezas españolas* (1954) dedicada a Andrés Segovia, a la que seguirían otras obras como *Entre Olivares* (1956) y *Junto al Generalife* (1957), todas ellas en el mismo entorno temporal que la *Fantasía para un gentilhombre*.

La primera vez que Andrés Segovia realiza un encargo a Joaquín Rodrigo es en diciembre de 1952. Se trata de la petición de una pieza para guitarra a modo de suite. Rodrigo contesta que con satisfacción se la escribirá. Nos estamos refiriendo a las *Tres piezas españolas*. Mientras tanto, Rodrigo le envía la Zarabanda lejana que interpretó y grabó inmediatamente. En septiembre de 1954, recibe por fin Segovia con entusiasmo las Tres Piezas españolas, le felicita y le manifiesta su impaciencia por tocarlas. Le anuncia un regalo para su hija Cecilia y como postdata le dice en tono imperativo “Póngase a trabajar en la fantasía para guitarra y orquesta”⁶¹.

Esta carta se cruzó con una de Rodrigo, escrita ese mismo verano en la que le dice que se había encerrado en su casa de campo y en dos semanas le compuso la Fantasía para un gentilhombre. Le explica sus razones para elegir el material de Gaspar Sanz como punto de partida. Segovia contesta en noviembre de 1954 desde Chicago: “Estoy encantado con la noticia que me da Vd. Y ardo en deseos de echarle la vista encima a esa obra.....No quise decirle nada pero, conociendo la obra de Gaspar Sanz, me parecía demasiado endeble el fundamento del trabajo que iba Vd a emprender. Menos mal que como la araña saca Vd de sí mismo el hilo con que tejer la obra”. Una vez leída por Segovia la obra con calma, le escribe el 24 de noviembre de 1954: “ Estoy muy contento de haber sido el destinatario de esta bella obra”⁶².

Finalmente, cuatro años más tarde, la obra fue estrenada el 5 de marzo de 1958, en San Francisco, California, interpretado a la guitarra por Andrés Segovia y la orquesta Sinfónica de San Francisco dirigida por Enrique Jordá

Joaquín Rodrigo en sus comentarios a esta obra nos aclara: “ la llamé Fantasía para un gentilhombre jugando el menester de Gaspar Sanz, en el palacio del segundo Juan Austria, con el rango que ostentaba nuestro gran guitarrista. Mi íntima y máxima satisfacción sería pensar que si Gaspar Sanz se mirara en esta partitura pudiera exclamar –no soy yo, pero me reconozco-“. ⁶³

Joaquín Rodrigo ya había demostrado interés por la música de la vihuela cuando compuso su Zarabanda en 1926. Por aquellas fechas conoció en París y trabó amistad con Pujol un gran experto de la música antigua para instrumentos de cuerda pulsada. La Fantasía para un gentilhombre con su cita casi literal de piezas extraídas de la Instrucción de música sobre la guitarra española del guitarrista barroco Gaspar Sanz. Para Julio Ogas existe una rigurosidad en la presentación del material temático de la obra de Gaspar Sanz en la *Fantasía* a la que se une el respeto al tratamiento tonal/modal

⁶¹ RODRIGO, Cecilia. “Extracto de la correspondencia histórica entre Joaquín Rodrigo y Andrés Segovia” publicado en: *fundacionjoquinrodrigo.blogspot.com*, 2012 [fecha de consulta: 15-09-2016]

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

de las melodías. Dicho tratamiento se observa tanto en su estructura interna como en las relaciones tonales entre las distintas presentaciones del mismo tema o de temas diferentes. Las principales modulaciones son a la dominante de la tonalidad principal, a la que se suman al relativo menor de ésta y de la dominante en la *Danza de las Hachas* y un cambio de modo, también de la tonalidad principal, en la parte central de la *Fanfare* y del *Canario*.⁶⁴ Como constataremos en nuestro análisis la armonía presente en la obra es algo más compleja que las apreciaciones vertidas por Julio Ogas.

Después de la guerra civil, como señala Tomás Marco en su historia de la música española del siglo XX⁶⁵ :”el neoclasicismo ha perdido las características vanguardistas de los años veinte y treinta y se completa como restauración. Hay algo implícito de restauración de los valores tradicionales, sin que se sepa muy bien cuáles son ellos, de vuelta atrás, al “buen gusto” y a la medida. Hay un gran número de compositores que componen en este estilo pero no cabe duda que el periodo está dominado por una figura *descollante* que es Joaquín Rodrigo, del que no se puede negar que se trata de un músico importante en el panorama musical español del siglo XX, siendo además su influencia amplia y duradera”. Con respecto a la *Fantasía* añade: “Rodrigo se atreve a volver al concierto guitarrístico con la *Fantasía* para un gentleman (1954), con la que lograría un nuevo éxito duradero aunque no tan gr como el de *Aranjuez*, pese a que el noble material histórico de Gaspar Sanz, en que toda la obra se basa, le confiere calidad inicial”⁶⁶.

Resulta interesante el modo particular en el que el compositor aborda ese pasado en la puesta en la escena sonora del siglo XX. La *Fantasía*, según observa Julio Ogas,” realiza una referencia al pasado en la que por un lado extrae la música de Sanz de su contexto histórico social para trasladarlo a un entorno de concierto para las grandes salas del siglo XX; por otro, al extraer las piezas en un orden determinado genera un sentido particular en este recorrido por este pasado y por último, no deja de denotar en la obra una cierta expresión de melancolía por un tiempo mejor con la necesidad de retomar este pasado ideal, ante lo cual el devenir histórico se nos presenta como una decadencia”.⁶⁷

⁶⁴ OGAS, Julio. “Joaquín Rodrigo ConCierta Cita. Sus conciertos en la década del cincuenta”, Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña la música española de los años cincuenta, Javier SUÁREZ-PAJARES (ed), Valladolid: SITEM-Glares, 2008, p.119.

⁶⁵ MARCO, Tomás. Historia de la música española. Siglo XX, Madrid: Alianza, 1998, p.174.

⁶⁶ Ibid, p.176

⁶⁷ OGAS, Julio. *Op.cit.*, pp.123-124

8.2. ANALISIS MUSICAL

8.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

La obra se basa en una recopilación de obras para guitarra barroca de Gaspar Sanz recogidas en los dos primeros libros de los tres con que cuenta su Instrucción de Música sobre la guitarra española. En la tercera edición de 1674 aparecen publicados los dos primeros libros y en la edición octava de 1697 el tercer libro⁶⁸.

En la comparativa de la obra de Rodrigo y las piezas incluidas en la Instrucción de Gaspar Sanz se ha partido de la grabación de Ernesto Bitetti⁶⁹. La partitura en la que se ha basado este análisis es la editada por Schott en 1962.

Joaquín Rodrigo en su Fantasía hace una cita literal de las composiciones de Gaspar Sanz, haciendo un ejercicio fundamentalmente de orquestación. No obstante, en el caso del segundo movimiento se observa un cierto desarrollo del tema de la Española en un intento de aproximación al aire de evocación romántico que impregnaba el segundo movimiento de su Concierto de Aranjuez. La Fantasía para un Gentilhombre tiene un objetivo claro de recuperación del patrimonio musical español del siglo XVII a través de la figura de Gaspar Sanz, un referente en la guitarra barroca de cinco cuerdas, conocida como la española ya que la quinta cuerda añadida era considerado un invento español. La Instrucción de Música de Gaspar Sanz además se puede considerar desde el punto de vista musicológico como un referente de la situación de la música instrumental de aquella época. Ese proceso de recuperación en cierta forma es parejo al proceso de recuperación y enriquecimiento del repertorio guitarrístico llevado a cabo por Andrés Segovia, dedicatario de esta composición.

La obra tiene una estructura de suite organizada en torno a cuatro movimientos: I. *Villano y Ricercare*, II. *Españoleta y Fanfare de la Caballería de Nápoles*, III. *Danza de las hachas* y IV. *Canario*. Los dos primeros movimientos están integrados por dos piezas diferentes de la Instrucción de Gaspar Sanz, mientras que los dos últimos lo conforma solo una. Lo anterior quizás pueda ser debido a que las piezas utilizadas en los últimos movimientos tienen un mayor contenido temático sobre el que poder desarrollar el movimiento. Se observa que la combinación de las piezas de cada movimiento no parece casual ya que tienen un gesto musical, ya sea melódico o rítmico, común.

Un aspecto que llama la atención es el de que Rodrigo cambia el nombre de la pieza en la que se basa, generalmente el plural por el singular; este es el caso por ejemplo de *Villano* y *Canario*, cuando las piezas de la Instrucción son *Villanos* y *Canarios*. Para

⁶⁸ SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la 3ª ed. de 1674 y del libro tercero de la 8ª ed de 1697, Zaragoza: Institución Fernando el Católico de la Excm. Diputación Provincial (C.S.I.C.), 1979.

⁶⁹ BITETTI, Ernesto. *Instrucción de música de Gaspar de Sanz [Grabación Sonora]*, Hispavox, 1984.

mayor confusión además existe una pieza en el primer libro de la Instrucción que se llama *Villano* pero que no es la pieza en la que se basa sino en *Villanos* del segundo libro. En otras ocasiones mantiene el nombre de una pieza pero en la que se basa es otra; por ejemplo, la *Danza de las hachas* no corresponde exactamente a la *Danza de las hachas* del primer libro sino a *Las Hachas* del segundo. En el caso de *Ricercare*, la pieza corresponde a la *Fuga 1ª al ayre español*.

El aire musical de la obra es claramente barroco. La armonía es bastante clara respetando el estilo que evoca y los temas aparecen prácticamente sin desarrollarse. El trabajo de orquestación es el realmente importante ya que traslada magistralmente a la orquesta el espíritu contrapuntístico del estilo que hace que las piezas de guitarra se transformen en una verdadera obra concertante barroca y donde la guitarra se mueve cómodamente dentro de la sonoridad construida.

8.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

El movimiento se compone de dos partes *Villano* y *Ricercare*. La primera parte expone dos piezas, la primera pieza *Villanos* incluida en el libro 2º de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz. La segunda, referida a la *Fuga 1ª por primer tono al ayre español* incluida a su vez en el primer libro de la citada instrucción. Podría ser intención del compositor iniciar la *Fantasia* con una de las danzas antiguas más populares de Aragón, lugar de origen de Gaspar Sanz como un pequeño homenaje a tan ilustre personaje.

La segunda parte con la que se combina *Villano*, el *Ricercare*, es una fuga de aquella época prelude de las fugas que alcanzaron su máximo apogeo posteriormente con Bach. Como se comentaba al principio, la Instrucción de Música de Gaspar de Sanz viene a ser un tratado de música que refleja el estado musical de aquella época, por lo que no resulta casual que Rodrigo quisiera reivindicar la existencia de esa forma musical en el repertorio de guitarra de Gaspar de Sanz.

Asimismo el hecho de combinar *Villano* con *Ricercare* podría tener su explicación en la coincidencia en el gesto musical de ambos temas. Dicha coincidencia tiene que ver con dos motivos usados frecuentemente en el gesto: negra seguida de dos corcheas y grupos de cuatro corcheas unidas por grados contiguos.

8.2.2.1 VILLANO

La estructura de la primera parte de este movimiento tiene bastante que ver con la estructura de la pieza original *Villanos* en la que se basa. Dicha pieza original presenta dos temas, uno principal y otro secundario, a continuación un fragmento musical que hace de puente con la repetición del tema principal con la que acaba la pieza. En esta

ocasión se produce una pequeña variación en la estructura ya que el tema principal se repite una vez más añadiendo un nuevo puente entre la segunda repetición y la repetición final (figura 8.1).

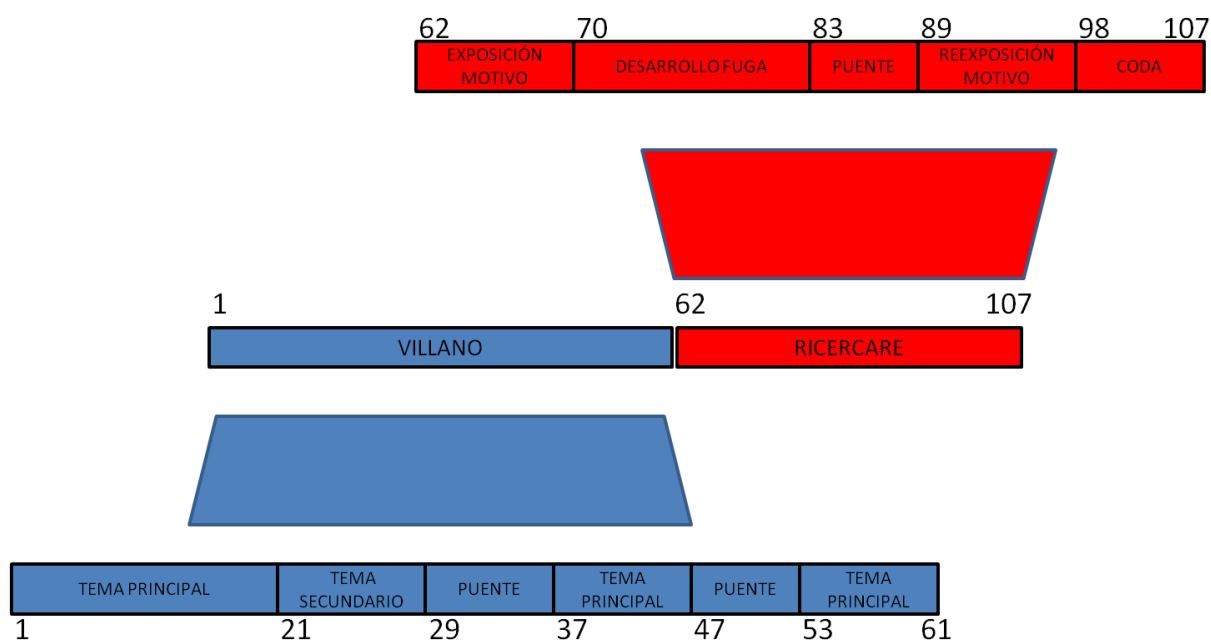


Figura 8.1 Estructura del primer movimiento

8.2.2.1.1 Temas

El tema principal de *Villanos* inicia la primera parte. Se trata de un tema de 8 compases organizado en dos frases de 4 compases cada una que se inicia en segunda parte de compás (figura 8.2). La primera frase es expuesta por los violines en los cc 1 a 4. La guitarra en esta primera exposición sirve de acompañamiento con una sucesión de acordes tradicional en La M (I IV I IV V I). En la melodía se observa con la aparición del sol natural una cierta flexión modal al modo mixolidio que luego se confirma en la segunda frase con el acorde en la guitarra de Mi m. La guitarra repite seguidamente la primera frase con melodía acompañada. A partir del compás 8 se inicia la segunda frase del tema de nuevo interpretada por los violines y con la guitarra de acompañamiento aunque en esta ocasión finaliza la frase iniciada por los violines. Esta forma de comenzar el movimiento con la guitarra en el papel de acompañamiento también lo hace Rodrigo en su *Concierto de Aranjuez* en el segundo movimiento (ver capítulo IX, apartado 9.2.3).

La exposición del tema principal llevada a cabo en los primeros compases da paso a la repetición del tema interpretada por el resto de instrumentos de la orquesta. Dicha repetición no se realiza completa de la manera tradicional sino que se efectúa de manera contrapuntística entre los diferentes instrumentos, superponiéndose por lo general

fragmentos de las frases del tema o, como en el caso de la guitarra, a través de una melodía que se contrapone al tema principal (figura 8.3).

The musical score is for the main theme of Villano, measures 1 to 11. It is in Adagietto (♩ 56). The score includes a guitar accompaniment and a woodwind section. The guitar part is a continuous ascending-descending melody. The woodwind section includes Piccolo, Flauto, Oboe, Fagotto, Tromba (C), Violino I and II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The Flauto part is marked with 'mf' and 'IV'. The score is divided into three systems. The first system shows measures 1 to 4, the second system shows measures 5 to 8, and the third system shows measures 9 to 11. The guitar part is a continuous ascending-descending melody. The woodwind section includes Piccolo, Flauto, Oboe, Fagotto, Tromba (C), Violino I and II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The Flauto part is marked with 'mf' and 'IV'.

Figura 8.2 Tema principal Villano. cc.1 a 11

El tema es interpretado de forma completa únicamente por el flautín (cc. 12 a 22) y a éste, se van superponiendo sucesivamente fragmentos del tema, interpretados en primera instancia por la flauta (primera frase completa cc. 12 a 16, primera semifrase después cc.16 a 18), el oboe (cc.14 a 19), el fagot (cc.16 a 18) y la trompeta (cc. 18 a 20). La guitarra contrapone una melodía ascendente-descendente durante todo el tiempo

que dura la repetición que se va acelerando en los últimos compases. De esta forma llegamos a la exposición del tema secundario que se inicia en el compás 21.

Figura 8.3 Repetición tema principal en orquesta, cc. 12 a 20

El tema principal se repite entre puentes musicales (cc.37 a 47). Lo hace con la guitarra interpretando casi en exclusiva el tema completo, en un ligero contrapunto a dos voces que alterna con acordes (figura 8.4). Armónicamente se traslada a la dominante Mi M con alguna flexión a mixolidio (re natural).

Figura 8.4 Repetición tema principal en la guitarra, cc.37 a 46

Después del último puente musical aparece de nuevo el tema principal con el que finaliza esta parte (cc.53 a 61). La guitarra acaba como empezó en su papel de acompañamiento. Esta vez el tema es interpretado por la flauta, oboe y violín 1º, a los que se incorporan la trompeta y los violines 2º en la cadencia final en La M. En esta última se produce una variación cadencial del tema con respecto a la exposición inicial (figura 8.5).

Figura 8.5 Repetición tema principal en el final, cc.53 a 61

El tema secundario está también integrado por 8 compases de dos frases de 4 compases cada una de ellas y se inicia en segunda parte de compás. La primera frase está constituida por dos semifrases prácticamente idénticas, aunque la segunda trasladada una quinta ascendente con respecto a la primera: la primera semifrase, interpretada a cargo de los violines acompañada con los acordes de la guitarra, de la misma manera que se inició el tema principal (cc.21 a 23); la segunda, a cargo de las maderas con acompañamiento propio (cc.23 a 25). La segunda frase también está dividida en dos semifrases: la primera, a cargo de la viola, chelo y contrabajo, acompañada por los acordes de la guitarra (cc.25 a 27); la segunda, a cargo de la trompeta acompañada por las maderas (cc.27 a 29). Armónicamente, el tema está en La M sin ninguna flexión modal y el acompañamiento de la guitarra sigue una sucesión de acordes en la tonalidad con cadencias plagal IV-I, la primera vez y perfecta V-I, la segunda vez (figura 8.6).

Figura 8.6 Tema secundario, cc.21 a 29

8.2.2.1.2 Puentes musicales

Los puentes musicales son pasajes constituidos por progresiones que dotan a esta primera parte de movimiento musical. Se trata de tres diferentes puentes cada uno de los cuales va aumentando el movimiento y la variedad de textura musical con respecto al anterior.

El primer puente musical aparece en la pieza original de Gaspar Sanz y es interpretado exclusivamente por la guitarra (cc.29 a 33). Está formado por un gesto corcheas repetido en progresión descendente de intervalo de segunda. Se acompaña en la propia guitarra con acordes en la tonalidad principal La M (figura 8.7).



Figura 8.7 Primer puente musical en guitarra, cc.29 a 33

El segundo puente es una variación del anterior, en donde el gesto de corcheas se transforma en uno de semicorcheas y la progresión aumenta su velocidad descendiendo en cada mitad de compás (figura 8.8). El puente es interpretado en esta ocasión por la guitarra, la viola, el chelo y en última instancia, el contrabajo en tres diferentes texturas musicales en la misma tonalidad (cc. 33 a 37).

El tercer y último puente, representa una segunda variación, en donde el gesto final se transforma en una escala rápida descendente de amplio registro y la variedad de texturas musicales es más rico (cc. 47 a 53) (figura 8.9). Armónicamente, el puente se traslada a la dominante Mi M para volver de nuevo en los compases 52 y 53 a la tónica La M.

Figura 8.8 Segundo puente musical, cc.33 a 37

Figura 8.9 Tercer puente musical, cc. 47 a 53

8.2.2.2 RICERCARE

La segunda parte, *Ricercare*, tiene una estructura de fuga con tres partes diferenciadas: una primera (cc. 62 a 69), en la que se expone el motivo de la fuga, una segunda (cc. 70 a 82), en la que se realiza un desarrollo contrapuntístico de la misma, en el que intervienen todos los instrumentos de la orquesta y que finaliza con un puente musical o episodio (cc.83 a 88) que enlaza con la tercera parte; en esta última, se realiza la reexposición final del motivo (cc. 89 a 97) a la que le sigue una coda final (cc. 98 a 107), con la que se cierra el movimiento (figura 8.1).

8.2.2.2.1 Exposición inicial del motivo

La exposición inicial del motivo corre a cargo en exclusiva de la guitarra (figura 8.10). El motivo de la fuga se interpreta en los dos compases primeros más un tiempo de compás adicional del siguiente compás. La respuesta al motivo es casi idéntica a éste y se interpreta una cuarta ascendente en los compases siguientes; tiene una pequeña variación melódica para adaptar la melodía a la nueva tonalidad: la quinta nota repite la nota anterior en lugar de descender un intervalo de segunda como ocurre en el motivo. Se interpreta en los bordones con contrapunto de una segunda voz superior que constituye el contramotivo.

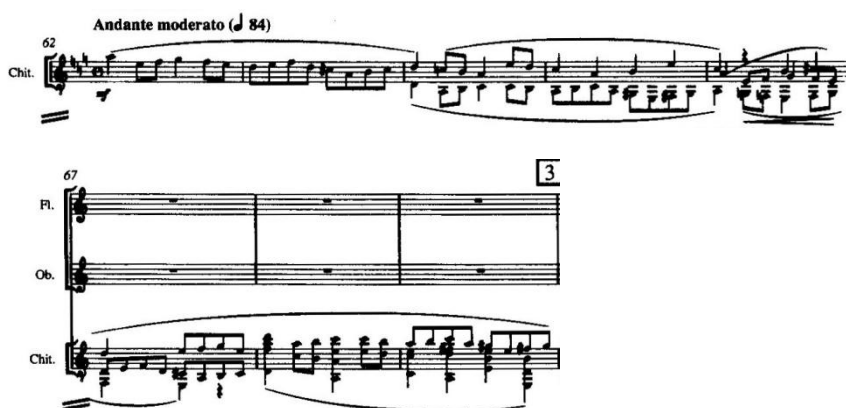


Figura 8.10 Exposición inicial del motivo, cc.62 a 69

La melodía del motivo se inicia en la y finaliza en re, sugiriendo una armonía implícita en Re m que luego se confirmará en compases posteriores. En la respuesta la armonía se traslada a La m.

El motivo se repite de nuevo en un contrapunto a tres voces en los compases cc. 66 y 67, situándose en la voz intermedia. La respuesta por su parte, lo hace en los compases siguientes en la voz superior en un contrapunto a cuatro. La armonía se mantiene igual que la primera vez.

Según se puede observar, en cada entrada del motivo o respuesta de la exposición del motivo se añade una nueva voz interpretada en la guitarra.

8.2.2.2.2 Desarrollo de la fuga

Una vez concluida la exposición inicial se efectúa una nueva sección (cc. 70 a 83) en la que se desarrolla un pasaje contrapuntístico en el que se produce la entrada del motivo y la respuesta de forma continuada en todos los instrumentos de la orquesta (figura 8.11).

Figura 8.11 Desarrollo de la fuga, cc.70 a 82

En primer lugar, el motivo es interpretado en la flauta y el oboe a intervalo de octava, acompañados por los acordes de la guitarra en la tonalidad inicial de Re m (cc. 70 a 72); posteriormente (cc. 72 a 74), el flautín y la trompeta a intervalo de octava, interpretan la respuesta en contrapunto con la flauta y el oboe que interpretan a su vez el contramotivo a intervalo de octava también, acompañados por los acordes de la guitarra en la tonalidad de La m.

En los cc. 74 a 76 vuelve a entrar el motivo en el fagot y la viola a intervalo de octava, en contrapunto con el flautín, la trompeta, la flauta y el oboe, en el que los dos primeros interpretan el contramotivo a intervalo de octava; la guitarra acompaña también con acordes y la tonalidad vuelve a ser Re m. A continuación, se producen tres nuevas entradas del motivo: una primera vez, interpretado al unísono en el violonchelo y el contrabajo (cc. 77 a 79) en contrapunto con flautín, fagot, trompeta y viola, acompañados por los acordes de la guitarra; una segunda (cc. 79 y 80), interpretado en los violines 1º y 2º al unísono, en contrapunto con el contramotivo al unísono en el violonchelo y contrabajo y por último, una tercera (cc. 81 y 82), interpretado por la guitarra de manera armonizada y en contrapunto con los violines 1º y 2º que interpretan al unísono el contramotivo (incompleto). La armonía se traslada la primera vez a Mi m, la segunda a Lam y la tercera regresa a Rem.

Finaliza esta sección de desarrollo con un pasaje musical que enlaza dicha sección con la reexposición final del motivo. Está construido con dos progresiones crecientes en intervalos de segunda mayor a las que se añade una voz en contrapunto, ambas voces interpretadas por la guitarra (cc. 83 a 89) (figura 8.12). La primera progresión se genera a partir del gesto inicial de la respuesta; la segunda, a partir del gesto de 4 corcheas presente en el motivo y en la respuesta, combinado con su gesto inverso. Esta última combinación tiene como resultado un perfil melódico de movimiento continuo ondulante en ascenso. Adicionalmente, se superpone a esta segunda progresión, la primera progresión interpretada esta vez por la flauta y el oboe (cc. 86 a 89).

El objetivo de esta progresión es fundamentalmente armónico. Se trata de un pasaje armónicamente inestable cuyo objetivo es conducirnos a la nueva tonalidad en la que se va a reexponer el motivo, tonalidad alejada de Re m que fue la última en la que se interpretó éste. El final del pasaje nos sugiere la tonalidad de Sol m.

The image shows a musical score for measures 83 to 89. It features three staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Chitarrone (Chit.). The Flute and Oboe parts enter in measure 86 with a melodic line that rises in a series of major seconds, marked with 'cresc.' (crescendo). The Chitarrone part plays a complex, rhythmic pattern throughout the measures, also marked with 'cresc.'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 8.12 Puente musical con progresiones, cc.83 a 89

8.2.2.2.3 Reexposición del motivo y coda final

Entre los compases 89 y 97 se reexpone el motivo (figura 8.13). Se interpreta dos veces junto con su respuesta. La primera interpretación del motivo arranca desde el acorde de Sol m, en donde nos dejó la anterior sección. Dicho motivo es interpretado en esta ocasión por los violines 1º y 2º en una tonalidad implícita que podría ser la de do m (cc. 89 a 91). La respuesta por su parte es interpretada una cuarta ascendente por la guitarra acompañado por acordes en la tonalidad de Sol m (cc. 91 a 93), siguiendo la misma estructura armónica que en la exposición inicial.

En los cc. 94 a 98 se repite de nuevo la entrada del motivo a cargo de los violines al unísono, igual que en la exposición inicial en la tonalidad de Rem y para finalizar, se vuelve a producir la entrada de la respuesta en los cc. 96 y 97 a cargo del flautín, flauta y oboe (a intervalo de octava) en la misma tonalidad La m que en la exposición inicial. En contrapunto con la respuesta aparece de nuevo el contramotivo interpretado en el violonchelo y contrabajo al unísono.

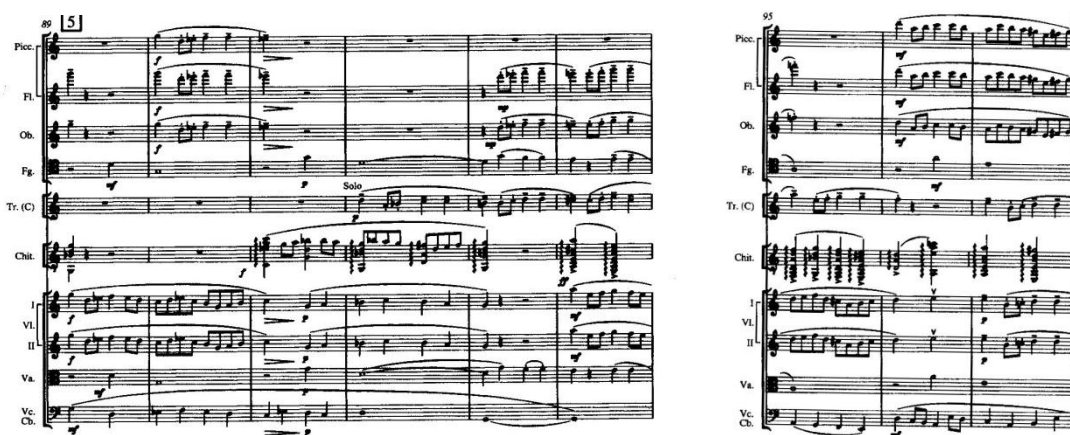


Figura 8.13 Reexposición motivo, cc.89-97

Con esta última entrada del motivo se cierra la fuga y el movimiento se encamina hacia el final con una coda (cc.98 a 107) cuya finalidad es más bien armónica, al objeto de cerrar el movimiento en una tonalidad diferente a La menor. La respuesta se prolonga en la coda a través de sus gestos interpretados por toda la orquesta. De forma superpuesta a estos gestos aparece como el hilo conductor de esta coda, desde el punto de vista armónico, la guitarra, a través de los arpeggios de los acordes que ejecuta. Los acordes de la guitarra van oscilando entre dominante y tónica, aprovechando la característica de que la dominante coincide en los modos mayor y menor. Con este procedimiento se llega a la tonalidad de Sol m cuya dominante es Re M, acorde con el que concluye en semicadencia el movimiento (figura 8.14).

Como se puede observar las dos partes son contrastantes desde el punto de vista armónico, ya que *Villano* se circunscribe a la tonalidad de La M con flexión modal (mixolidio), mientras que en *Ricercare* se hace un recorrido por una gran variedad de

modalidades en modo menor con fuerte componente modal (VI y VII grados ascendidos): Do, Sol, Re La y Mi para acabar finalmente en Re M, subdominante de La M.

Figura 8.14 Coda final, cc. 98-107)

8.2.2.1 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Al tratarse en gran medida de una cita musical de las piezas originales de Gaspar Sanz, los pasajes musicales significativos en los que nos vamos a detener van a tener que ver con aquellos aspectos que enriquecen o potencian musicalmente la pieza original en la que se basa el movimiento.

Si escuchamos la pieza original observamos que la primera parte de la misma, *Villanos*, adolece de elementos contrapuntísticos, tan presentes en la música de aquella época y en

especial en la obra de Gaspar Sanz. Consciente de ello Rodrigo, aprovecha la repetición del tema principal llevada a cabo por la orquesta, para construir un pasaje musical de gran efecto contrapuntístico que va desde el compás 12 al 21, cuyo protagonista principal es la guitarra, sobre la que el compositor desarrolla una melodía contrapuntística que se contrapone al tema principal interpretado por el flautín. Además, el resto de instrumentos interpretan fragmentos musicales del tema principal que van arrancando en momentos distintos, generando un gran efecto contrapuntístico todo el conjunto (figura 8.3).

Otro aspecto destacable también relacionado con la primera parte del movimiento, es el desarrollo del puente musical entre la exposición de los temas y la repetición del tema principal de la pieza original de Gaspar Sanz. La *Fantasia* presenta este puente musical dos veces más (cc. 33 a 37 y cc. 47 a 53), en las que el compositor hace alarde de su capacidad de desarrollo; la segunda vez, además, trasladado a la dominante. Este desarrollo tiene una presencia musical clara que enriquece la pieza original y que enfatiza la llegada de la repetición final en la que entra con fuerza la orquesta (figuras 8.8 y 8.9).

Un último pasaje musical a destacar, es el que se refiere a la coda final de la segunda parte del movimiento, *Ricercare*. Al escuchar la pieza original observamos que ésta finaliza con una pequeña repetición de un fragmento del motivo que se ralentiza en la cadencia final. Partiendo de esa idea, Rodrigo construye una coda final de bastante mayor extensión que la pieza original, en la que se prolonga el gesto musical de la respuesta al motivo sobre una base armónica oscilante entre la dominante y la tónica que modula desde La menor a Sol menor, construida sobre una sucesión de arpeggios en la guitarra, recurso muy guitarrístico pero no precisamente de aquella época sino más bien posterior, proporcionando al movimiento un final con un toque romántico muy apreciable a la escucha.

8.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

Este movimiento es el más importante de la obra por lo que tiene de aportación especial del compositor. Está dividido en dos partes: *Españoleta* y *Fanfare de la Caballería de Nápoles*. Cada una de las partes se basa en una pieza original de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz. La primera de ellas *Españoleta*, está incluido en el primer libro de dicha Instrucción, mientras que la segunda lo está en el segundo libro con el nombre de *Cavallería de Nápoles con dos Clarines*.

Se trata del movimiento en el que más desarrollados aparecen los temas, en especial la primera parte, *Españoleta*, en la que se aleja algo más de la cita musical y en la que el compositor desarrolla unos pasajes contrapuntísticos excelentes y dignos de mención.

Así como el compositor nos situaba en el primer movimiento en Aragón, lugar de nacimiento de Gaspar Sanz, este segundo movimiento nos lleva a Nápoles estancia de

aprendizaje musical de éste, donde fue discípulo de Cristoval Carisani, Organista de Capilla Real de Nápoles⁷⁰. Es un movimiento fundamentalmente melancólico y evocador, muy propio de aquel que añora su tierra cuando se encuentra fuera de su tierra. En ese sentido se aproxima en gran medida, salvadas las lógicas distancias estilísticas, al segundo movimiento del Concierto de Aranjuez del mismo autor. Por otro lado la *Fanfare* se puede interpretar como un homenaje a las grandes gestas del ejército español en aquellas tierras.

El motivo musical por el que Rodrigo combina estas dos piezas en un mismo movimiento podría ser el mismo motivo que impulsó a juntar las dos piezas del primer movimiento: un gesto musical común. Analizando ambas piezas en detalle, observamos que es frecuente el gesto el uso común de dos grupos de tres corcheas y sus derivados.

En la primera parte (cc. 1 a 77), *Españoleta*, el tema principal no es una cita musical literal sino que aparece algo más desarrollado aunque es claramente reconocible. También se presenta un tema secundario armónicamente contrastante con el tema principal de carácter romántico cosecha propia de Rodrigo. La segunda parte, *Fanfare*, se inserta entre la exposición de la *Españoleta* y su reexposición final (cc.140 a 186). El movimiento por tanto tiene una estructura ABACABA, en donde A y B son los temas principal y secundario de la *Españoleta* y C, el tema de la *Fanfare* (figura 8.15).

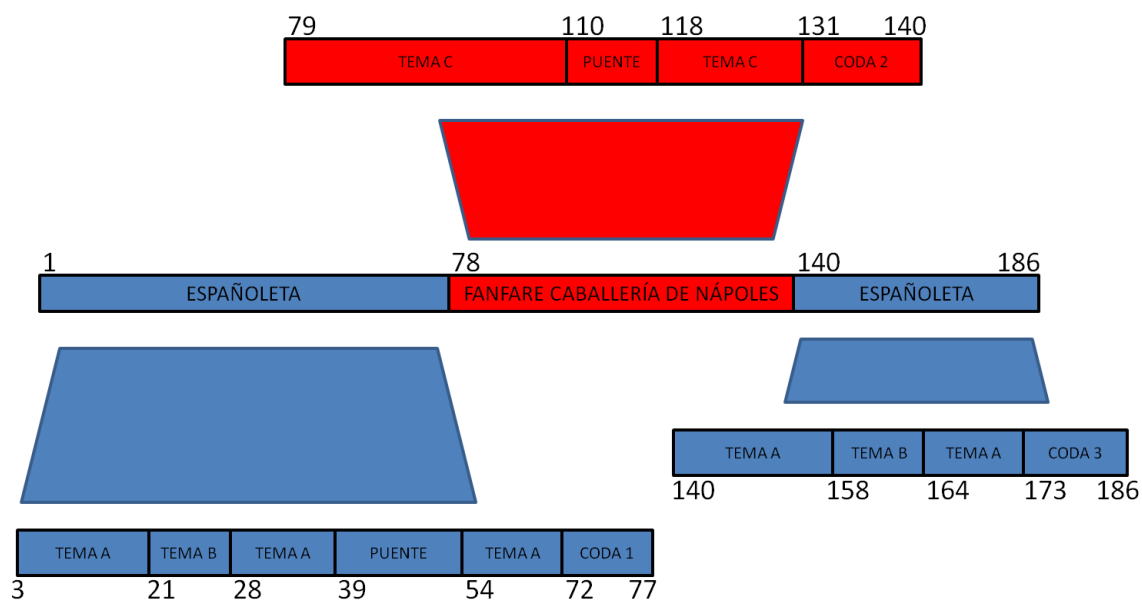


Figura 8.15 Estructura del segundo movimiento

⁷⁰GARCÍA-ABRINES, Luis: *Instrucción de música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz*, Zaragoza: Reedición facsímil publicada por la Institución "Fernando el Católico", 1979, Prólogo y notas [p.XIII].

8.2.3.1 ESPAÑOLETA

La primera parte de la Española tiene una sección de Exposición de los temas que finaliza en un puente que enlaza con una sección de desarrollo en la que se desarrolla el tema principal a través de un pasaje contrapuntístico muy interesante. Se cierra esta primera parte con una pequeña coda final. Los dos temas de la Española se reexponen al final del movimiento una vez concluida la segunda parte, la *Fanfare*.

8.2.3.1.1 Tema principal (Tema A)

El tema principal de *Españoleta* está formado por 9 compases dividido en dos frases de 5 y 4 compases cada una, cuya melodía se inicia en tiempo de anacrusa. El tema completo se interpreta por primera vez en la guitarra en los cc. 3 a 12. Previamente en los primeros compases se abre el movimiento con una breve introducción en la que se interpreta un fragmento musical del tema ejecutado en la flauta. La primera frase del tema va desde el compás 3 a la primera parte del compás 8 y la segunda frase va desde el compás 8 a la primera parte del compás 12 (figura 8.16).

El tema principal se inicia en la tonalidad de Do M para a partir del final de la primera frase con la aparición de sol#, flexionar a la tonalidad de La menor. El tema principal se repite de nuevo en la guitarra (cc. 12 a 21) esta vez armonizado con los acordes del propio instrumento y manteniendo la misma tonalidad La m (figura 8.17).

A partir del compás 28 se repite el tema principal hasta el compás 39. Su primera frase es idéntica a la del inicio del movimiento, incluido el acompañamiento de las cuerdas. Sin embargo, la segunda frase se traslada a Mi menor (cc. 35 a 39).

Chitarra

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

7

Chit.

Vi.

Va.

Vc.

Cb.

Figura 8.16 Tema principal de Española, cc.3-12

14

Ob.

Chit.

Vi.

Va.

Vc.

Figura 8.17 Repetición tema principal, cc.12-20

Después del puente musical se inicia un desarrollo de orquestación contrapuntístico del tema principal, posiblemente el pasaje musical más interesante de toda la *Fantasia* (cc. 54 a 72).

La sección se inicia con un pasaje que presenta el tema principal en un andante muy marcado gracias a los *pizzicatos* de los violines (cc. 54 a 63). Superpuesto a este *pizzicato*, la guitarra interpreta un flujo musical constituido por una sucesión de semicorcheas que rellenan y se contraponen musicalmente a la melodía principal. En dicho flujo se utiliza la técnica empleada por Rodrigo, y varias veces expuesto en

nuestro análisis, consistente en retener las notas previas a un descenso o ascenso musical. Se trata de una técnica de gran eficacia con la que se construye un flujo musical en forma de cascada, muy efectivo a la escucha ya que se contrapone al andante pausado del tema (figura 8.18). En esta ocasión hay que añadir además, la interpolación de la melodía del tema principal dentro de dicho flujo musical, bastante apreciable a la escucha.

Figura 8.18 Primera interpolación melódica del tema principal, pasaje cc.55-62

El siguiente pasaje musical (cc. 63 a 72) dentro de esta sección da una vuelta de tuerca más a la técnica comentada, aumentando su efectividad sonora. La melodía del tema principal se traslada al oboe, convirtiendo el andante marcado en un andante largo de gran lirismo. Superpuesto a lo anterior se aumenta la velocidad del flujo de semicorcheas interpretadas en la guitarra al cambiar las semicorcheas por tresillos de semicorcheas que unido al largo de la melodía provoca una mayor sensación de movimiento y un aumento sensible de emotividad en la escucha (figura 8.19).

Armónicamente la sección musical respeta la armonía del tema principal que se construye a partir de los arpeggios de semicorcheas interpretados en la guitarra (se inicia en Do M y flexiona al final de la primera frase y hasta el final a La menor).

Figura 8.19 Segunda interpolación melódica del tema principal, pasaje cc.63-68

El arranque de *Españoleta* de nuevo en la reexposición, en el compás 140 después de un calderón resulta altamente emotivo quizás por el hecho de haber transitado por la sección musical gloriosa y triunfal de la *Fanfare* que predispone al oyente a una evocación más sensible del tema principal de la *Españoleta*.

La primera vez que se interpreta la melodía en la exposición inicial se hace en los bordones de la guitarra. Dicha interpretación proporciona una tímbrica metálica, algo ruda, y que en cierta medida evoca un escenario bélico. Contrasta con la reexposición de la misma en la que la melodía se traslada al registro de la cuerda prima de la guitarra con un resultado tímbrico mucho más dulce, más romántico y con un cierto sabor a añoranza. Estos pequeños detalles tímbricos demuestran en qué medida se puede modificar la expresión de una misma melodía en la guitarra.

La *Españoleta* se inicia en la guitarra con acompañamiento propio, sin acompañamiento de las cuerdas, a diferencia de como se hacía al inicio de la Exposición. En este caso la tonalidad es Re menor en lugar de La menor (la primera semifrase en Fa M en lugar de Do M) (figura 8.20). El tema principal se repite por toda la orquesta para aumentar la emoción del momento manteniéndose en la misma tonalidad (Re menor).

A partir del compás 164 se repite el tema principal por última vez hasta el compás 173. La primera frase se inicia en el fagot con acompañamiento de la guitarra, continuando en los bordones de ésta y acompañada por sus propios acordes. La segunda frase es iniciada a continuación por el oboe, también acompañado por los acordes de la guitarra,

y continúa con la guitarra que se acompaña con sus propios acordes como en la anterior frase (figura 8.21). El tema se desarrolla en La m.

Se trata por tanto de un tema armónicamente muy estable que se desarrolla normalmente en la tonalidad principal La m (salvo alguna pequeña flexión en una de las frases) que se traslada únicamente al inicio de la reexposición a la subdominante Re m.



Figura 8.20 Reexposición tema principal en guitarra en solitario, cc.140-148



Figura 8.21 Última repetición del tema principal, cc. 164-172

8.2.3.1.2 Tema secundario (Tema B)

A partir del compás 21 y hasta el compás 28 hace su aparición el tema secundario. Está formado por dos frases de 5 y 3 compases respectivamente. La primera frase es interpretada en primera instancia por el oboe en tiempo de anacrusa, seguido en canon imitativo a la cuarta por la flauta. La segunda frase por su parte, se inicia en los violines y le sigue en canon imitativo también a la cuarta en la flauta y el oboe al unísono. Se trata de un tema en progresión tanto melódica como armónica, en ambos casos de intervalo de segunda (figura 8.22).

La melodía se desarrolla en progresión, generada a partir de un patrón melódico, constituido por las 6 primeras corcheas del inicio de la melodía. En la primera frase el patrón se repite hasta tres veces y en la segunda frase se repite sólo una vez pero con variación cadencial.

Figura 8.22 Tema secundario, cc.21-28

En la primera frase, la guitarra sirve de acompañamiento con una progresión armónica constituida por acordes mayores de 7ª y 9ª arpegiados: La M7ª-SolM9ª-FaM9ª-MiM9ª. Cada uno de estos acordes viene a su vez precedidos por su 7ª de dominante (salvo el primero) que a su vez forman otra progresión de acordes de 7ª en descenso por intervalo de segunda: ReM7ª-DoM7ª-SiM7ª. La progresión finaliza en el acorde de LaM, descubriéndose el acorde Mi M 9ª anterior como su dominante. Se trata de una estructura armónica inestable y de tinte romántico, alejada del contexto barroco en el que se desarrolla la pieza.

Hay que resaltar que para mantener la sucesión armónica anterior, la flauta rompe el canon imitativo cambiando un re natural por un re#, necesario para configurar el acorde de Si M. En definitiva, el tema secundario contrasta armónicamente con el tema principal.

En la segunda frase, se repite la progresión armónica anterior, esta vez con acordes mayores de 7ª: ReM 7ª-DoM 7ª y sus respectivas dominantes también en progresión La M7ª-Sol M9ª. Dicha progresión se interrumpe en el acorde final de Mi M 7ª. Acorde

final que no consolida tampoco claramente la tonalidad ya que podría ser una séptima de la tónica o un acorde de dominante del pasaje que viene a continuación en La m (tema principal).

La reexposición del tema secundario se realiza en los cc. 158 a 164, repitiéndose el patrón de la progresión dos veces. En primera instancia interpretado por los violines y viola y en canon imitativo a la cuarta en la flauta y el oboe (cc.158 a 161). El violonchelo efectúa un contrapunto con el gesto rítmico del tema principal y el resto de instrumentos armonizan el pasaje.

Posteriormente (cc.161 a 164), la guitarra interpreta la melodía trasladada una quinta ascendente con un diseño de tresillos de semicorcheas muy original que florea las notas de la melodía y que proporciona un mayor movimiento melódico. El patrón en esta ocasión se repite también dos veces. De manera superpuesta, los violines y la viola interpretarían un contrapunto con el gesto rítmico del tema principal en forma de pizzicatos creando dos líneas melódicas independientes muy interesantes (figura 8.23).

Figura 8.23 Repetición en guitarra del tema secundario en reexposición, cc.161-164

La secuencia armónica en la reexposición por parte de la orquesta sería: DoM7^a-SibM7^a-LaM 7^a y sus dominantes Sol M7^a-Fa M 7^a-Mi M7^a. La progresión finaliza en re m, convirtiéndose el acorde La M 7^a en su dominante. La reexposición del tema en la guitarra sigue la misma secuencia armónica que en la exposición inicial interrumpiéndose en Mi M 7^a que actúa como dominante en esta ocasión de La m.

8.2.3.1.3 Puente musical

Se presenta un único puente musical (cc. 36 a 53) que sirve de enlace entre repeticiones del tema principal. Está integrado por dos partes (figura 8.24): un primer pasaje musical

(cc. 39 a 46) de gran movimiento constituido por escalas rápidas (semicorcheas) interpretadas a la guitarra con dos diseños diferentes (el segundo de ellos más rápido a base de tresillos de semicorcheas), el primero en Mi menor y el segundo en La menor (acaba en semicadencia en la dominante Mi M). Las escalas tienen en común la marca propia del compositor, consistente en la retención de notas previas al descenso en la escala (ampliamente utilizado también en el Concierto de Aranjuez).

A partir de la semicadencia en la dominante, se inicia un segundo pasaje musical de transición hacia una nueva sección musical. En dicho pasaje se interpretan en diferentes instrumentos en modo diálogo, fragmentos del tema principal con ligeras variaciones melódicas (cc. 46 a 53). Armónicamente no supone ningún cambio, manteniéndose la tonalidad en La m.

Figura 8.24 Puente musical en Española, cc.36-53

8.2.3.2 FANFARE (TEMA C)

La segunda parte se inicia en el compás 78. Gira en torno a un único tema principal que es una cita literal de la pieza *Cavallería de Nápoles con dos Clarines* del segundo libro de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz. A pesar de ello, esta parte cuenta con unos detalles de orquestación y armonización interesantes. Esta sección musical está organizada en varios planos en los que cada instrumento juega un papel que se mantiene sin cambios a lo largo de toda ella (figura 8.25).

Por un lado, tenemos la melodía del tema principal constituido por dos frases de tres compases cada una de ellas que ocupa el primer plano y que se inicia en tiempo de anacrusa. La interpretación de la melodía armonizada corre a cargo de la flauta y la trompeta, a las que se incorporan en la segunda frase del tema, el oboe y el fagot. En contadas ocasiones la guitarra interpreta el tema principal, las pocas veces que lo hace lo interpreta con ligeras variaciones melódicas y con acompañamiento en el propio instrumento.

En un segundo plano, está el gesto musical que marca la base del ritmo de la pieza, formado por dos grupos de tres tiempos de corchea: el primero, corchea seguida de dos semicorcheas y corchea y un segundo, de dos semicorcheas seguidas de dos corcheas. Dicho gesto musical representa el galope de los caballos y está interpretado regularmente por la guitarra en diferentes formas, así como en el violonchelo y contrabajo a modo de pedal de tónica.

En un tercer plano se sitúa un fondo armónico interpretado por los violines, situado permanentemente en el VI grado de la tonalidad principal Re M. Dicho fondo armónico junto con la nota pedal de los bajos sitúa en todo momento la pieza en la tonalidad de Re M.

La *Fanfare* arranca con el galope inicial interpretado por la guitarra siguiendo el ritmo base antes citado. Son destacables las disonancias aplicadas siempre a la tónica y a la dominante, constituidas por sus notas sensibles. La nota sol# disonante produce un cierto color modal (lidio). Dichas disonancias producen un efecto sonoro interesante como si se tratara de una pequeña falta de sincronización producida por los intervalos de segunda menor cuyo efecto es el de un galope de varios caballos algo asíncrono. La incorporación de este ritmo base generado a partir de la pieza de Gaspar Sanz al que se añaden las citadas disonancias es original de Rodrigo (figura 8.25).

En el compás 79 entra por primera vez la primera frase del tema principal en tiempo de anacrusa de la mano de la flauta y la trompeta a intervalo de tercera. Superpuesta a los planos del galope musical y del fondo armónico antes mencionado. Se vuelve a repetir esta misma frase en los cc.83 a 86 (figura 8.25). En los dos compases siguientes se produce un efecto musical interesante a través de los acordes interpretados en la guitarra. Dichos acordes están presentes al final de cada frase y producen una sensación de ralentización del galope. En realidad se pueden ver como acordes de apoyatura sobre el acorde de dominante (desplazamiento de sus notas una segunda menor, manteniendo la nota de la fundamental) que retarda la entrada de éste (figura 8.26).

78 Allegretto, molto ritmico (♩. 63)

Fl.

Tr. (C)

Clit.

I div.

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

82

Fl.

Tr. (C)

Clit.

I div.

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

Figura 8.25 Planos musicales del tema de *Fanfare*, cc.78-86

La segunda frase del tema principal se inicia en el compás 92 (figura 8.26). En esta ocasión se incorporan a la flauta y trompeta, el oboe y el fagot. Del fondo armónico sólo queda en los bajos el ritmo base sobre el pedal de tónica. El plano de la guitarra está desaparecido y únicamente se incorpora al galope que proporciona la nota pedal de los bajos con los acordes de apoyatura del acorde de dominante. La segunda frase se presenta a cuatro voces con una armonía clara dentro de la tonalidad principal. Transmite un aire de fanfarria triunfal.



Figura 8.26 Segunda frase del tema *Fanfare*, cc.92-94

Este mismo esquema de los compases 79 a 97 se vuelve a repetir dos veces más con alguna pequeña variación en los pasajes 97 a 110 y 118 a 131. Las variaciones más significativas, las cuales se dan en ambas repeticiones son: por un lado, la incorporación del fagot a la primera frase del tema, y por otro, la guitarra interpretando una variación del tema armonizada (figura 8.27).

Figura 8.27 Variación tema, cc.97-103

El fagot interpreta un diseño repetido de tres corcheas que oscilan entre la tónica y la dominante del mismo modo que el galope, aunque con un ritmo diferente (cc. 98 a 100, cc. 107 a 109, cc. 119 a 121 y cc. 124 a 126).

La guitarra; por otro lado, interpreta una variación del tema armonizada en los cc.100 a 103 y cc. 109 y 110, con acordes en la tonalidad principal en los que incorpora disonancias de segunda menor sobre determinadas notas del acorde, algo similar a las disonancias introducidas en el galope musical ya comentadas. Así al acorde de tónica le introduce la disonancia do# a la nota re, al acorde de Sol M (IV grado) le introduce las

disonancias la# y do# a las notas si y re respectivamente y por último, al acorde de La M 7ª (V grado) le introduce la disonancia de fa# a la nota sol. El efecto a la escucha es considerable, como si se tratara de un conjunto musical algo desafinado, algo metálico, como si el sonido simulara el ruido de las armaduras, un ruido metálico y asíncrono al galope en los caballos. Sin embargo en la segunda repetición (cc. 126 a 128) los acordes se vuelven limpios sin ningún tipo de disonancia (figura 8.28).

Figura 8.28 Variación tema, cc.123-128

Existe un pequeño pasaje musical entre la primera repetición del esquema y la segunda (cc. 111 a 118) en el que se mantiene sólo un plano, el relacionado con la melodía del tema cuyos fragmentos musicales trasladados una tercera son interpretados por todos los instrumentos en un ejercicio contrapuntístico, a excepción de la trompeta y la guitarra (figura 8.29).

Desaparecen por tanto el fondo armónico y el galope musical. No obstante conviene precisar un par de detalles. El primero de ellos es la conservación del esquema del patrón del galope interpretado en primer lugar por la trompeta (si-fa#) y seguido por el fagot, trasladado una cuarta ascendente (sol-re). Sin embargo, la forma de interpretar el patrón con las notas marcadas y sin disonancias, diluye la sensación de galopar, convirtiéndose sólo en un recordatorio. Si bien desaparece el fondo armónico situado en el VI grado, la guitarra en el compás 109 interpreta un diseño melódico sobre la tónica de ese grado (nota si) que viene a cubrir en cierta manera ese hueco.



Figura 8.29 Pasaje entre repeticiones del tema, cc. 112-116

8.2.3.3 CODAS FINALES

Las codas de este movimiento sirven de nexo común de ambas partes. Tanto la coda final entre la *Españoleta* y la *Fanfare* como la contraria, así como la coda final del movimiento, están construidas con el mismo gesto musical de carácter rítmico característico del ritmo omnipresente en la parte *Fanfare*: grupos de tres corcheas en la que una de ellas se desdobra en dos semicorcheas. A partir de dicho gesto se establece un diálogo entre instrumentos que poco a poco va decayendo en densidad orquestal y velocidad.

En la figura 8.30 se puede ver el grado de parentesco entre las tres codas: final de la exposición *Españoleta* (cc. 72 a 77), final de la *Fanfare* (cc. 111 a 116) y final del movimiento (cc. 173 a 186). La primera de las codas tiene como misión principal adaptar el final de la *Españoleta* al gesto rítmico dominante de la siguiente parte a fin de dar continuidad al movimiento; la segunda coda se utiliza para detener poco a poco el ritmo de galope, presente en toda la *Fanfare*, en un retardando que propicia la entrada de nuevo de la *Españoleta* con la quietud que requiere el momento; la coda final, fuerza también la detención del gesto rítmico diluyendo éste en un final pausado, iniciado con la gesto escalonado en maderas que la guitarra cierra con unos armónicos acompañados por los *pizzicatos* pianísimos en las cuerdas.

Desde el punto de vista armónico, las codas mantienen la armonía sin cambios (La m, la primera, Re M la segunda y La m la última).

8.2.3.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Si tuviéramos que resaltar un pasaje significativo de este movimiento, sin duda nos quedaríamos con el pasaje musical que va desde el compás 54 hasta el compás 72. Aunque ya se ha comentado ampliamente dicho pasaje en la sección de análisis anterior conviene destacar en este apartado el extraordinario papel que la guitarra juega en el mismo (figuras 8.18 y 8.19).

En primer lugar la guitarra representa gran parte de la esencia de la composición de Rodrigo para este instrumento. Combina perfectamente en este pasaje la guitarra tres elementos fundamentales: contrapuntístico, armónico y dinámico.

El elemento contrapuntístico está resuelto de una manera muy efectiva en todo el pasaje musical. En la primera parte se contrapone y rellena una melodía sutil marcada por los *pizzicatos* de las cuerdas de una forma perfectamente audible, apreciándose ambas líneas melódicas. En la segunda parte, al tener una línea melódica más continua, la guitarra sustituye el arpegio de semicorcheas por el de tresillos de semicorcheas con lo que amplifica el relleno y lo hace más audible de manera que se sigue apreciando con claridad las dos líneas melódicas.

En lo que se refiere al aspecto armónico, la línea arpegiada interpretada por la guitarra transita por la secuencia de acordes del tema principal a través de un recurso tan guitarrístico como es el arpegio de acordes, ampliamente usado en el periodo clásico-romántico.

Por último, se podría considerar el aspecto dinámico el papel más importante de la guitarra en este pasaje. El tratamiento del flujo musical en la guitarra como si de una cascada musical se tratara es una de las características más sobresalientes y representativas de Rodrigo en las composiciones concertantes de guitarra. En este caso, además, la sensación tan marcada del cambio del paso cuando se pasa de la primera parte de los *pizzicatos* a la segunda parte del oboe más lírica, es fruto de una combinación de dos elementos musicales: el primero, el aumento del movimiento del flujo musical proporcionado por el cambio de semicorcheas a tresillos de semicorcheas y el segundo, el cambio en la melodía que pasa de un andante marcado, como consecuencia del efecto del *pizzicato*, a una línea larga y continua que sirve de envolvente al flujo musical acelerado de la guitarra .

8.2.4. TERCER MOVIMIENTO

Este movimiento se denomina la *Danza de las hachas* y en él Rodrigo orchestra la pieza *Las Hachas* del segundo libro de la Instrucción de música de Gaspar Sanz. Esta danza aragonesa podría tener relación en su origen con las actuales danzas de hachas de algunos pueblos de Zaragoza, bastante populares hoy en día, en la que los danzarines hacen una representación de los ángeles y el demonio mediante una danza con antorchas

(hachas). Por su aire de danza en modo de rondó, resulta muy adecuada para formar parte de una suite de las características de esta obra.

La aportación de Rodrigo a este movimiento es puramente orquestal aunque recoge muy bien el espíritu de la danza y pone en valor los recursos sonoros de la guitarra: acordes poderosos interpretados en los primeros trastes y con cuerdas al aire y melodía en los bordones, aprovechando su sonoridad grave y potente tan característica de la guitarra.

Como indicábamos anteriormente el movimiento responde a una estructura de rondó, con una secuencia constituida por un tema principal y sus correspondientes respuestas, con ligeros cambios melódicos, armónicos y de orquestación (figura 8.31).

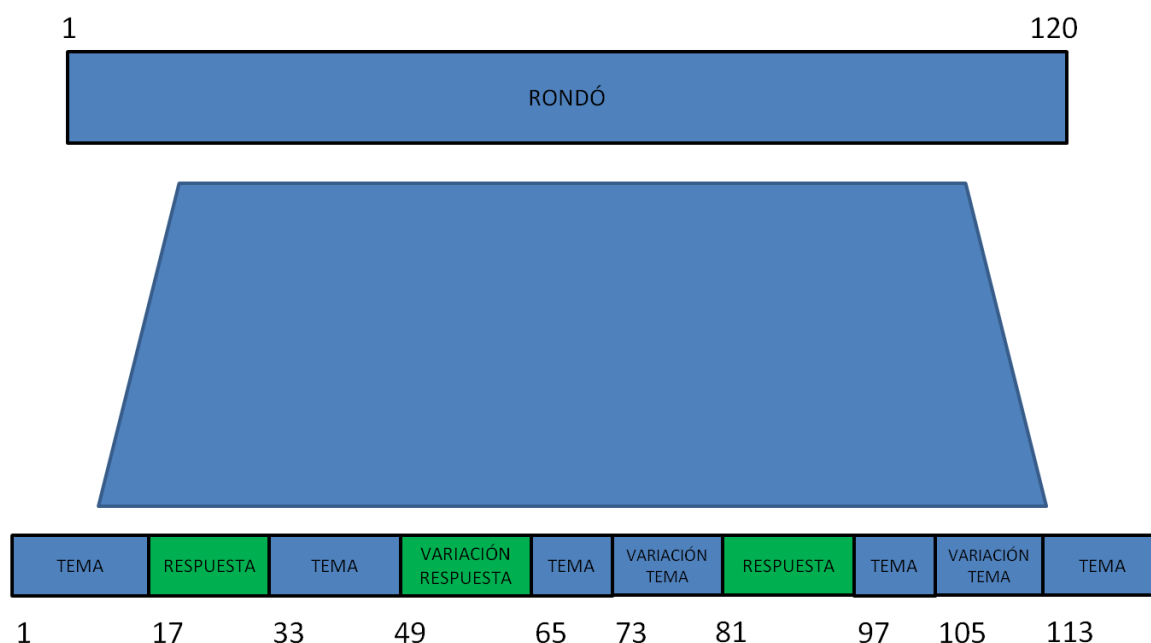


Figura 8.31 Estructura del tercer movimiento

8.2.4.1 TEMA PRINCIPAL

El tema principal está formada por 8 compases dividido en dos frases de 4 compases cada una. La exposición inicial del tema se lleva a cabo desde el primer compás, en donde la melodía es interpretada por los violines y la viola al unísono, a excepción de las cadencias de las frases en las que se distribuyen las diferentes voces en los acordes. En la exposición del tema la guitarra se limita a interpretar los acordes que configuran la armonía (figura 8.32).

La exposición del tema principal con la guitarra como acompañamiento usando el rasgueo de acordes densos es frecuente en esta obra; ya ocurrió en el primer movimiento y vuelve a pasar en este tercero. Rodrigo utilizó este recurso también en el Adagio del Concierto de Aranjuez y funcionó bien, por lo que no resulta raro que insista en esta su segunda obra concertante de guitarra.

Allegro con brio (♩ 120)

First system of the musical score, measures 1-4. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The instruments are Piccolo, Flauto, Oboe, Fagotto, Tromba (C), Chitarra, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The Chitarra part features a prominent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds have rests.

Piccolo
Flauto
Oboe
Fagotto
Tromba (C)
Chitarra
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Figura 8.32 Tema principal, cc. 1-8

La melodía del tema principal es una cita literal de la pieza original, de modo que no presenta ningún desarrollo destacable. En cuanto a la armonía cabe decir que es modal. Las dos frases del tema se inician en un Fa lidio (presencia en la melodía de si natural) con flexión en la primera frase a su relativo menor Re menor, terminando en una semicadencia en la dominante (La M) y en la segunda frase, en una cadencia sobre tónica. El tema se vuelve a repetir a partir del compás 9, esta vez con la melodía a cargo de la trompeta y los acordes interpretados en las maderas. El ritmo armónico aumenta en la segunda frase en ambas interpretaciones.

Los compases 33 a 48 son una repetición idéntica de la exposición inicial del tema (cc.1 a 16).

Del compás 65 al 72, la guitarra interpreta por primera vez el tema principal y además lo hace en solitario. La melodía es interpretada por los bordones con esa sonoridad grave y contundente característica. El tema se interpreta en un registro dos octavas por debajo de las interpretaciones anteriores. La propia guitarra acompaña la melodía con acordes manteniendo la misma armonía de la exposición inicial del tema (figura 8.33).



Figura 8.33 Tema principal interpretado en la guitarra, cc.65-72

A partir del compás 73 y hasta el compás 80, se repite el tema principal con una variación melódica en las cuerdas, convirtiendo el perfil melódico ascendente presente en toda la melodía en un perfil ascendente-descendente. La melodía corre a cargo de los bajos de la sección de cuerdas, en consonancia con la bajada del registro de la melodía en la guitarra. Desde el punto de vista armónico, la variación melódica de la primera frase modifica su armonía, desarrollándose ésta en la modalidad de Fa lidio sin realizar flexión al modo Re menor. Sin embargo, la segunda frase mantiene su armonía a pesar del cambio melódico (figura 8.34).



Figura 8.34 Tema principal con variación, cc.73-80

Del compás 97 al 104 el tema principal vuelve a aparecer de manera idéntica a la exposición inicial. En el compás 105 reaparece una vez más el tema principal, esta vez interpretado por la guitarra: melodía en los bordones acompañada por acordes. En esta ocasión se produce la misma alteración melódica de los cc.73 a 80 aunque con una variación *cadencial* final. En lo que se refiere a la armonía, encontramos que el tema se desarrolla exclusivamente en Fa lidio consecuente con la variación melódica *cadencial* (figura 8.35).



Figura 8.35 Tema principal con variación en guitarra, cc.105-112

El movimiento finaliza con una reexposición orquestal completa del tema principal, en la que todos los instrumentos interpretan la melodía al unísono, a excepción de la guitarra y los bajos de la sección de cuerdas que interpretan los acordes del acompañamiento. El fagot interpreta la melodía en el mismo registro que los violines, viola y trompeta, mientras que la flauta y el flautín lo hacen en una octava superior. No se presenta ningún cambio melódico ni armónico respecto a la exposición inicial del tema por lo que el movimiento finaliza en la cadencia sobre la tónica de Re menor.

Se trata por tanto de un tema armónicamente estable y con poco tratamiento armónico, limitándose a Fa M (cierto color lidio) y su relativo Re m.

8.2.4.2 RESPUESTA AL TEMA

La respuesta se expone inicialmente en el compás 17 a cargo de la guitarra. Se trata de una melodía acompañada de duración 8 compases, organizada en dos frases de 4 compases cada una. Igual que ocurría en el caso del tema principal, no presenta ningún desarrollo respecto a la pieza original, únicamente un cambio en la acentuación del grupo de corcheas, en concreto Rodrigo acentúa la primera corchea de la tercera parte del compás, buscando el mismo efecto que hacía la anacrusa sobre la tercera parte del compás del tema principal. La armonía es idéntica la del tema principal con la salvedad de que el inicio de las frases no tiene el tinte modal que proporcionaba el si natural, sino que se inicia en Fa M (figura 8.36).

Existe como ya viniendo ocurriendo en los demás movimientos un gran parentesco entre los temas, en este caso entre la respuesta y el tema, basta con observar el gesto musical característico del tema (compás 1) con el de la respuesta (c.19).

Figura 8.36 Respuesta al tema, cc.17-32

La respuesta se repite a partir del compás 25, interpretado esta vez al unísono por la flauta y el flautín, acompañados por el resto de maderas y la trompeta. La armonía se conserva idéntica a la primera vez.

Reaparece la respuesta en los cc.49 a 56 interpretada de nuevo por la guitarra con una ligera variación melódica: se prolonga en la primera frase el gesto musical de las corcheas en el tercer compás. Asimismo, se produce un cambio armónico ya que la tonalidad en la que se desarrolla esta vez la primera frase del tema es Re menor desde el inicio, manteniéndose el inicio en Fa M sólo en la segunda frase aunque acaba flexionando al final a Re m (figura 8.37).

Figura 8.37 Variación de respuesta al tema, cc.49-64

La repetición de la respuesta a cargo de la orquesta (cc.57 a 64) mantiene los cambios melódicos y armónicos presentados en la guitarra y varía la orquestación con respecto a exposición inicial: la melodía en la flauta es sustituida por el oboe y el acompañamiento orquestal varía ligeramente.

La última aparición de la respuesta se efectúa en los cc.81 a 96, como siempre primero en la guitarra y a continuación repetido en las maderas. En esta ocasión no se aprecian cambios en la melodía con respecto a la exposición inicial, ni en la repetición orquestada a cargo de los mismos instrumentos (flautín y flauta). Donde sí se aprecian cambios es en la armonía en ambos casos. La respuesta se desarrolla en la tonalidad de La menor, tanto la primera frase (semicadencia en la dominante Mi M) como en la segunda (cadencia en tónica La m) (figura 8.38).

La respuesta contrasta con el tema principalmente en el aspecto melódico, con un perfil más rítmico y variable. Desde el punto de vista armónico, la respuesta se mueve de la misma manera que el tema, entre Fa M (color lidio) y su relativo Re menor, aunque en la última aparición de la respuesta se traslada una quinta (La m).

8.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Únicamente resaltar la importancia de los detalles de la tímbrica para el compositor. En esta ocasión la interpretación del tema principal en la guitarra se hace exclusivamente en los bordones. La tímbrica metálica y grave dota a la melodía de una sonoridad algo marcial, con una contundencia adecuada al espíritu triunfal del tema.

El traslado de la melodía principal a los bordones es un recurso habitual en Rodrigo y en particular en este concierto

8.2.5. CUARTO MOVIMIENTO

El cuarto movimiento se denomina Canario. Como en el caso del tercer movimiento, se basa en una única pieza original de la Instrucción de música de Gaspar de Sanz, en concreto de *Canarios* perteneciente al primer libro de dicha Instrucción. Presenta un material suficiente para constituir un único movimiento, al que además Joaquín Rodrigo incorpora un tema adicional de cosecha propia.

El Canario era una danza antigua, especie de Giga, cuyo movimiento era más vivo que el de la Giga ordinaria⁷¹. Una de las tesis más probables es que *Los Canarios* eran danzas traídas de las islas Canarias a la Corte española que se hicieron muy populares en el siglo XVII⁷². Canarios es además una pieza que ha sido transcrita por un gran número de guitarristas importantes como Emilio Pujol, Regino Sainz de la Maza y posteriormente por Narciso Yepes⁷³, lo que la convierte quizás en la pieza más conocida de Gaspar Sanz en el momento en el que Rodrigo se decidió a componer su Fantasía. En este sentido dicha pieza constituye un broche ideal para cerrar la suite orquestal, de la misma manera que también lo hizo Narciso Yepes para cerrar su Suite Española de piezas transcritas de Gaspar Sanz.

Rodrigo extrae los dos temas de la pieza original y les incorpora un tercero de cosecha propia de melodía muy rítmica y pegadiza con un toque isleño. La estructura del movimiento sería ABACAB, en donde los temas A y B corresponden a la pieza original y C es el nuevo tema que ocupa la sección central. Además se cierra la estructura con la incorporación de una cadencia que se inserta en la última aparición del segundo tema y de una coda final con la que se cierra el movimiento y por ende el concierto (figura 8.38).

⁷¹ PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Valladolid: Maxtor, Librería, 2010

⁷² COVARRUBIAS HOROZCO, Horozco, Sebastián. *El tesoro de la lengua castellana o española*, Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert, 2006

⁷³ YEPES, Narciso. *Suite española*. Gaspar Sanz, Ed. Unión Musical Española.

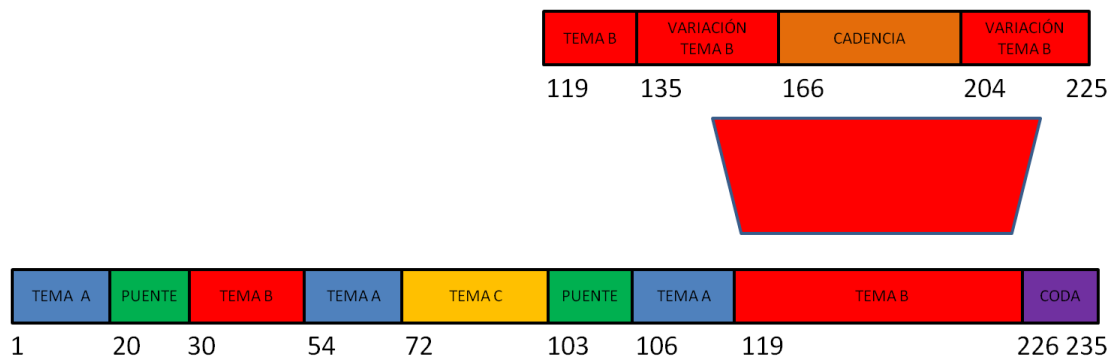


Figura 8.38 Estructura del segundo movimiento

8.2.5.1 TEMAS

Al margen de las aportaciones orquestales que hace Rodrigo, que iremos comentando a lo largo de este análisis, hay cambios significativos desde el punto de vista armónico respecto a la pieza original ya que mientras en esta última permanecen ambos temas estables sin cambios en la tonalidad principal, en la *Fantasía* esa estabilidad se rompe en los temas segundo y tercero; el segundo tema presenta una armonía constituida por diferentes planos que presenta un ritmo armónico y una disonancia muy interesantes y el tercer tema está configurado por numerosas flexiones armónicas en todos sus fraseos bastante alejadas de la tonalidad principal.

8.2.5.1.1 Tema A

El primer tema está formado por ocho compases organizados en tres frases de dos compases cada una de ellas, a excepción de la tercera que está formada por cuatro compases. El tema entra en tiempo de anacrusa y su melodía tiene un perfil de grados contiguos. El ritmo viene marcado por los acordes del comienzo de cada una de las partes del compás (compás 6/8).

Se inicia desde el compás 1 interpretado en un solo de guitarra acompañado por los propios acordes de dicho instrumento (figura 8.39). Se desarrolla en la tonalidad principal Re M con una pequeña flexión a la dominante en la tercera frase.

Figura 8.39 Tema A, cc.1-8

A partir del compás 8 se repite el tema, esta vez interpretado al unísono por la flauta (una octava más alta), el oboe y los violines 1°. El resto de cuerdas hacen de acompañamiento. La repetición se prolonga un poco más (hasta el compás 20) debido a la repetición de la última semifrase. En esta repetición no se produce ningún cambio armónico permaneciendo en la tonalidad principal.

La segunda aparición del primer tema se produce a partir del compás 54. Se inicia con la primera frase a cargo de la flauta, el oboe y los violines al unísono (la flauta una octava más alta) y continúa con el tema completo en la guitarra, armonizado con los propios acordes de ésta y en la tonalidad de La menor (figura 8.40). A continuación se repite el tema (cc. 64 a 72), interpretado esta vez por la trompeta y los violines 1° en la tonalidad principal. En esta ocasión, se introducen disonancias en las apoyaturas interpretadas en los violines 2° y en los trinos del oboe. Además el compositor indica que la melodía debe ser interpretada en *staccato*, con un resultado más sincopado, mucho más rítmico que en la exposición y más próximo a la rítmica del segundo tema (figura 8.41).

La tercera aparición y última del primer tema va desde el compás 106 hasta el compás 118 y se realiza de forma orquestada idéntica a la segunda vez, aunque en esta ocasión prolongada con la repetición de la última semifrase.



Figura 8.40 Repetición tema A, cc.54-63

Figura 8.41 Repetición tema A más rítmico, cc.64-72

8.2.5.1.2 Tema B

El segundo tema es mucho más rítmico y vivo debido a las notas sincopadas y a la melodía con saltos de tercera. Además, el compositor para enfatizar aún más el contraste con el tema anterior indica que la interpretación de las notas debe ser marcada lo que lleva a que la melodía sea más sincopada. El tema se inicia también en tiempo de anacrusa y está formado por ocho compases organizados a su vez en tres frases de dos compases las dos primeras y de cuatro compases la tercera. Por tanto, su estructura es idéntica a la del primer tema (figura 8.42). Esta organización tan clara de los dos temas en tres frases es cosecha propia de Rodrigo y no de la pieza original de Gaspar Sanz.

El segundo tema se inicia interpretado por los violines (a excepción de la tercera frase) con el acompañamiento de los acordes en *pizzicato* del resto de cuerdas (cc. 30 a 34). La

armonía se mantiene en la tonalidad principal. Le sigue la guitarra que esta vez sí interpreta la melodía completa del tema en los bordones, con esa sonoridad grave tan característica de la guitarra (cc.35 a 46). En esta ocasión aparece el tema sin armonía (hay pequeñas variaciones en las notas intermedias de los tresillos de la melodía), únicamente con la referencia de la nota pedal de la tónica interpretada en los bajos de la sección de cuerdas. La tercera frase se repite en la guitarra con el fagot haciendo contrapunto (figura 8.43).

Figura 8.42 Tema B, cc.30-34

Figura 8.43 Tema B en guitarra, cc.35-46

De esta manera se llega a la repetición del tema desde el compás 46 al 54 a cargo del flautín una octava más alta y con la flauta a intervalo de tercera. El oboe replica la melodía una segunda por debajo de la flauta proporcionando una constante disonancia en la melodía.

La melodía del tema se mantiene en el plano armónico de la tonalidad principal. La guitarra por su parte, interpreta un fondo armónico constituido por dos planos. Un primer plano formado por los acordes arpegiados que flexionan armónicamente entre diferentes tonalidades en cada frase del tema y un segundo plano, integrado por las notas pedal de tónica y dominante de la tonalidad principal (re y la), siempre presentes en los bordones de ese diseño arpegiado interpretado por la guitarra (figura 8.44). El primer plano está constituido por acordes arpegiados en progresión, cuya primera nota pertenece a la melodía del tema. Armónicamente, contrasta con la armonía principal del tema ya que los acordes se desarrollan en tonalidades diferentes: la primera frase en Fa#m, la segunda en Sol m y la tercera se inicia otra vez en Fa#m aunque flexionando al final a la tonalidad principal.

Estamos por tanto ante un pasaje con gran ritmo armónico en donde las diferentes flexiones tonales se efectúan de forma natural, gracias al efecto bisagra que realiza el acorde de Re M: VI grado de la tonalidad de Fa#m, V grado de sol m y I grado de la tonalidad principal. El resultado sonoro del segundo tema resulta así mucho más rico en matices armónicos y se presenta con un toque musical más moderno. Contrasta claramente desde el punto de vista armónico con el primer tema mucho más fiel a la pieza original en la que está basada la obra.

Figura 8.44 Cambio armónico en tema B, cc. 46-54

La segunda aparición del tema B (cc. 118 a 126) es interpretada en los bordones de la guitarra de forma idéntica a la exposición de dicho tema en los compases 34 a 42. Seguidamente se repite el tema (cc.126 a 134) en la flauta y el oboe de forma idéntica a como lo hacían los violines en los compases 30 a 34, salvo que en esta ocasión se expone completo y se adorna con apoyaturas (figura 8.45). Por tanto, esta reexposición del tema B se realiza en forma de espejo respecto a los compases 30 a 42.

La exposición del tema B continuaba con una repetición organizada en diferentes planos armónicos de manera que en dicha repetición se resaltaba el aspecto armónico como elemento diferencial. En esta ocasión, la repetición se produce en los compases siguientes (cc. 135 a 142). En este fragmento musical se resalta el esquema rítmico del tema, llevado a cabo sobre la base del acorde de tónica, con toda la potencia sonora que le confiere el acompañamiento de rasgueo sincopado de la guitarra. Esta misma idea está presente en la pieza original aunque con una menor densidad sonora y sin desproveer al pasaje de los cambios armónicos que proporcionan los acordes dentro de la tonalidad. Rodrigo sin embargo, evita todo aspecto armónico para centrarse exclusivamente en el aspecto rítmico por lo que sólo utiliza el acorde de tónica de 7ª (añade la nota sol para formar acorde de transición) (figura 8.46).

Figura 8.45 Repetición en espejo tema B, cc.119-134

Figura 8.46 Variación rítmica tema B, cc.135-142

En los compases siguientes (cc. 142 a 154) se repite el esquema rítmico orquestado y arpegiado en corcheas con la trompeta como protagonista, primero con los *glisandos* y posteriormente con el solo de los compases 154 a 161 (figura 8.47). Por último, la guitarra con el gesto musical de corcheas del final de la trompeta nos lleva la cadencia. El final de la cadencia nos devuelve de nuevo al pasaje que precedió a ésta, como si se hubiera tratado de un paréntesis (cc. 204 a 225).

The image shows a musical score for measures 143 to 154. The score is for a full orchestra. Measures 143-150 show a complex arpeggiated texture with many instruments playing sixteenth notes. Measures 151-154 show a more active role for the trumpet (Tr. (C)) and guitar (Gt.), with other instruments playing pizzicato (pizz.).

Figura 8.47 Repetición tema B con variación rítmica en orquesta, cc.143-154

8.2.5.1.3 Tema C

El tercer tema se extiende desde el compás 72 hasta el compás 103. Su aparición rompe el esquema bitemático AB, sustituyendo al tema B en la repetición central del esquema. Se trata de un tema nuevo añadido por Rodrigo. Aunque el gesto musical tiene cierto grado de parentesco con el primer tema, sin embargo, el aire musical es distinto, más próximo a la música española. La clave de este aire distinto está en la armonización del tema en la que está presente la cadencia andaluza.

El tema está formado por tres frases, de la misma manera que lo estaban los dos temas anteriores. En este sentido Rodrigo mantiene un patrón de estructura común a todos ellos. Las dos primeras frases están formadas por 4 compases, mientras que la tercera sólo por dos, justo al revés de lo que ocurría en los dos temas anteriores. Por otro lado, a diferencia de los dos temas anteriores, el gesto musical difiere bastante entre ellas. El gesto musical de la primera frase tiene un gran parentesco con el tema A, mientras que el de las otras dos el parentesco es menor: el gesto rítmico de los acordes de la segunda frase nos recuerda algo a las corcheas sincopadas del tema B y el gesto melódico de la tercera frase no deja de ser una derivada de los dos grupos de tres corcheas de notas contiguas del tema A (figura 8.48).

Figura 8.48 Tema C, cc.72-94

La primera frase se interpreta en la guitarra en solitario desde el compás 72 al 76. Armónicamente sugiere la tonalidad de sol m, finalizando en la semicadencia VI-V causante del aire español de ésta. La frase se repite a continuación con el flautín y la flauta interpretando la melodía y el resto de maderas el acompañamiento, sin modificar la armonía. La frase se interpreta una vez más a cargo de la guitarra flexionando a la tonalidad de Do m.

A partir del compás 79 se inicia la segunda frase con la melodía en la flauta y oboe y seguidamente en la trompeta. La guitarra cierra la frase con los acordes sincopados I-IV-V-I en la tonalidad de Do m, en la que quedó tras la última repetición de la primera frase (79 a 87). Esta segunda frase se repite de forma idéntica pero esta vez trasladada

un intervalo de segunda mayor por debajo, situando la tonalidad en Si bemol M (cc.87 a 90). En los cc.90 a 92 se interpreta la tercera frase constituida por dos grupos de tres corcheas (una de ellas sustituida por un tresillo de semicorcheas) por compás. Esta frase se repite igual que en los casos anteriores (cc.92 a 94). La primera vez sugiriendo sol m y la segunda do m (semicadencia IV-V).

Se cierra el tema con la repetición de nuevo de la segunda y tercera frase (cc. 94 a 102). La segunda frase se repite idénticamente salvo la dinámica de los arpeggios de la guitarra que se convierten en arpeggios ascendentes-descendentes de semicorcheas. La tercera frase se presenta una sola vez, ahora trasladada a Re m y finalizando como consecuencia en la dominante La M. Desde La M se alcanza la reexposición del primer tema a través de un puente musical (figura 8.49).

Figura 8.49 Repetición tema C, cc.97-102

8.2.5.2 PUENTES MUSICALES, CADENCIA Y CODA FINAL

No son frecuentes los puentes, ni en este movimiento ni en los anteriores. En los cc. 20 a 30 aparece el primer puente musical que enlaza la exposición del primer tema con la del segundo. El puente es interpretado por la guitarra. Está constituido por una progresión melódica que se traslada una octava ascendente cuando alcanza la nota

dominante (la). Se trata de una progresión ascendente de intervalo de segunda basada en el gesto musical de tres corcheas del primer tema. Cada vez que se traslada la progresión se produce previamente el arrastre de la nota dominante una octava descendente. Asimismo, siempre está presente la tónica como nota pedal (figura 8.50).

Figura 8.50 Primer puente musical, cc.20-30

Un segundo puente musical muy breve (cc.103 a 106) diseñado sobre una vertiginosa escala de semicorcheas ascendente-descendente sirve de enlace entre el tercer tema y la última aparición del primero (las dos últimas notas de la escala sirven de inicio del primer tema, compás 106) (figura 8.49). Hay que tener en cuenta además que el paso de Re m a Re M del primer tema se hace desde la dominante La M común a ambas tonalidades lo que resulta muy natural a la escucha. En definitiva el tercer tema se abre y se cierra de la misma manera, como si se tratara de un paréntesis musical entre dos repeticiones idénticas del primer tema.

En consecuencia, los puentes tienen como misión dotar de un movimiento musical diferente que rompa la rítmica ternaria constante de los temas.

La cadencia se construye a partir de gestos musicales del segundo tema (cc. 166 a 203) (figura 8.51). Asimismo, se pretende crear una cierta inestabilidad tonal con el fin de romper la monotonía armónica del pasaje musical precedente que giraba permanentemente en torno al acorde de tónica. Abundan los gestos de acordes arpegiados en semicorcheas con un fondo armónico de cuerdas al aire y organizados en una progresión creciente. Dichos acordes proporcionan esa sonoridad cercana al arpa tan del gusto del compositor. La secuencia de acordes arpegiados va generando acordes extraños a la tonalidad principal aunque dicha tonalidad está siempre presente, gracias al fondo armónico de cuerdas al aire de tónica y dominante.

A partir del compás 182, se flexiona a otra tonalidad a través de los acordes organizados según la secuencia rítmica de los compases 135 a 138. En esta ocasión sí se producen cambios de acordes conforme a la tonalidad en la que se desarrolla el pasaje. Se inicia en la tonalidad de Fa M y en el compás 187, flexiona a La M para volver a Re

M. El final de la cadencia lo constituye una escala vertiginosa de semicorcheas en un descenso en cascada con un tramo final ascendente que culmina en la tónica.

The musical score for the Cadenza (measures 165-204) is presented for Chit. (Chitarra) and Tr. (C) (Trompeta). The Chit. part begins at measure 165 with a series of rapid semiquaver runs, marked 'a tempo' and 'cresc.'. The Tr. (C) part is mostly silent, with a few notes at the end. The Chit. part continues with more rapid semiquaver runs, marked 'molto espr.' and 'rit.'. The section ends at measure 204 with a final ascending scale, marked 'con bravura'.

Figura 8.51 Cadencia, cc.166-204

El movimiento se cierra con una pequeña coda final de 10 compases (cc. 226 a 235) en la que se va disminuyendo la densidad sonora de la orquesta, interpretando el gesto melódico de la cadencia final del tema B: primero el flautín, luego la guitarra en solitario y finalmente las cuerdas, el fagot y la trompeta en modo *estacato*. Son también bastante audibles las disonancias de las apoyaturas interpretadas en la flauta y el fagot. La guitarra en solitario adorna el gesto descendente por tresillos de semicorcheas y retiene las notas, recurso muy característico del compositor (figura 8.52). La cadencia final es en Re M, aunque el do# final no se puede interpretar en la guitarra como está escrito hay que interpretarlo una octava más alta. La cadencia tiene un color modal mixolidio (do natural) en los compases previos al final.

Figura 8.52 Coda final, cc.226-235

8.2.5.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Uno de los pasajes que llama más la atención en este movimiento es el pasaje que va del compás 46 al 53. Hay que tener en cuenta la gran estabilidad armónica en torno a la tonalidad principal que predomina en todo el movimiento, en especial en los temas A y B, precisamente los que corresponden a la pieza original. Por ese motivo llama poderosamente la atención dicho pasaje, con el que Rodrigo pretende dar una perspectiva más actual desde el punto de vista armónico al tema B, contrastando fuertemente, en lo que a la sonoridad se refiere, con el original y que además, consigue romper la monotonía tonal reinante (figura 8.44).

El citado pasaje presenta, por un lado, una disonancia permanente (intervalo de segunda menor) de la melodía del oboe respecto a la flauta como primer condimento. Por otro, la armonía se estructura en dos planos diferentes: un primer plano fijo desarrollado en la tonalidad principal y un segundo plano variable que va cambiando en cada frase. En el primer plano está en primera instancia, el fondo armónico constituido por la constante presencia de los bordones al aire de la guitarra (tónica y dominante) en cada uno de los acordes arpegiados y, en segunda instancia, el desarrollo del tema a cargo de la sección de maderas. En cuanto al plano variable, éste está constituido por los acordes de los arpeggios interpretados en la guitarra. Las flexiones tonales que se producen en cada frase pivotan siempre a través del acorde de tónica, primero como VI grado de Fa#M, después como V de Sol m y por último como tónica de Re M.

Un segundo pasaje interesante es el que va de los compases 135 hasta la cadencia. Al margen de lo ya comentado sobre la fuerza rítmica de éste que recae fundamentalmente en los rasgueos de la guitarra, aparece un protagonista inesperado pero por el contrario muy apropiado al momento musical que se vive: la trompeta. Primero, apareciendo con un *glisando* descendente de intervalo de décima que se inserta en el espacio de silencio de negra de la melodía del tema B que enfatiza de forma excelente la rítmica que impregna todo el pasaje. Esta primera incursión no es más que un aviso del protagonismo que va a adquirir posteriormente a partir del compás 154. La trompeta interpreta un solo, como si se tratara de un fragmento improvisado. Aprovechando la viveza del tema, le da un toque informal con una sonoridad algo carnavalesca, muy propia de esa tierra (figura 8.47).

8.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto.

La orquestación del concierto está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, flautín, flauta, oboe, fagot, trompeta en do, violines 1º, violines 2º, violas, violonchelos y contrabajo.

La primera consideración afecta al registro sonoro de la guitarra. En el gráfico de la figura 8.53 se ha representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra. Asimismo, se han agrupado los instrumentos por grupos, según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia sonora será más probable cuando los instrumentos pertenezcan al mismo grupo. Tenemos por tanto cinco posibles grupos cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

-Grupo 1: Guitarra, fagot y violonchelo. Registro común Mi b 5- Re 2.

-Grupo 2: Viola, oboe y trompeta en do. Registro común Do6-Sib 3.

-Grupo 3: Violín y flauta. Registro común Re 7-Si 3.

-Grupo 4: Contrabajo. Registro Sol 4- Mi 1.

-Grupo 5: Flautín. Do 8-Re 5.

Un primer aspecto a tener en cuenta en esta obra es la gran importancia que tiene la orquestación debido a que ésta se construye con piezas de guitarra originales existentes, en muchos casos con una cita literal de éstas. Por tanto la aportación instrumental es fundamental y requiere de una gran imaginación y originalidad del compositor para que el resultado final sea satisfactorio. La obra se concibe como una suite orquestal al estilo barroco más que como un concierto de guitarra propiamente dicho ya que resulta más apropiada al contexto musical de las piezas de las que se parte. Lo anterior configura

una orquesta reducida, de carácter muy *camerístico* en la que participan pocos instrumentos y, en consecuencia, tiene escasa densidad sonora y riqueza tímbrica y en la que está ausente la percusión como no podía ser de otra manera. Por contra, se obtiene una mayor cualidad contrapuntística y claridad de sonido.

Por ejemplo se echa en falta el clarinete y la trompa, habituales en este tipo de conciertos. Sin embargo, la representación de la sección de los metales corre a cargo exclusivamente de la trompeta que adopta un papel protagonista en algunos pasajes musicales como iremos viendo. La incorporación de la trompeta viene a ser del gusto del compositor como ya lo demostró también en el Concierto de Aranjuez (ver apartado 9.3).

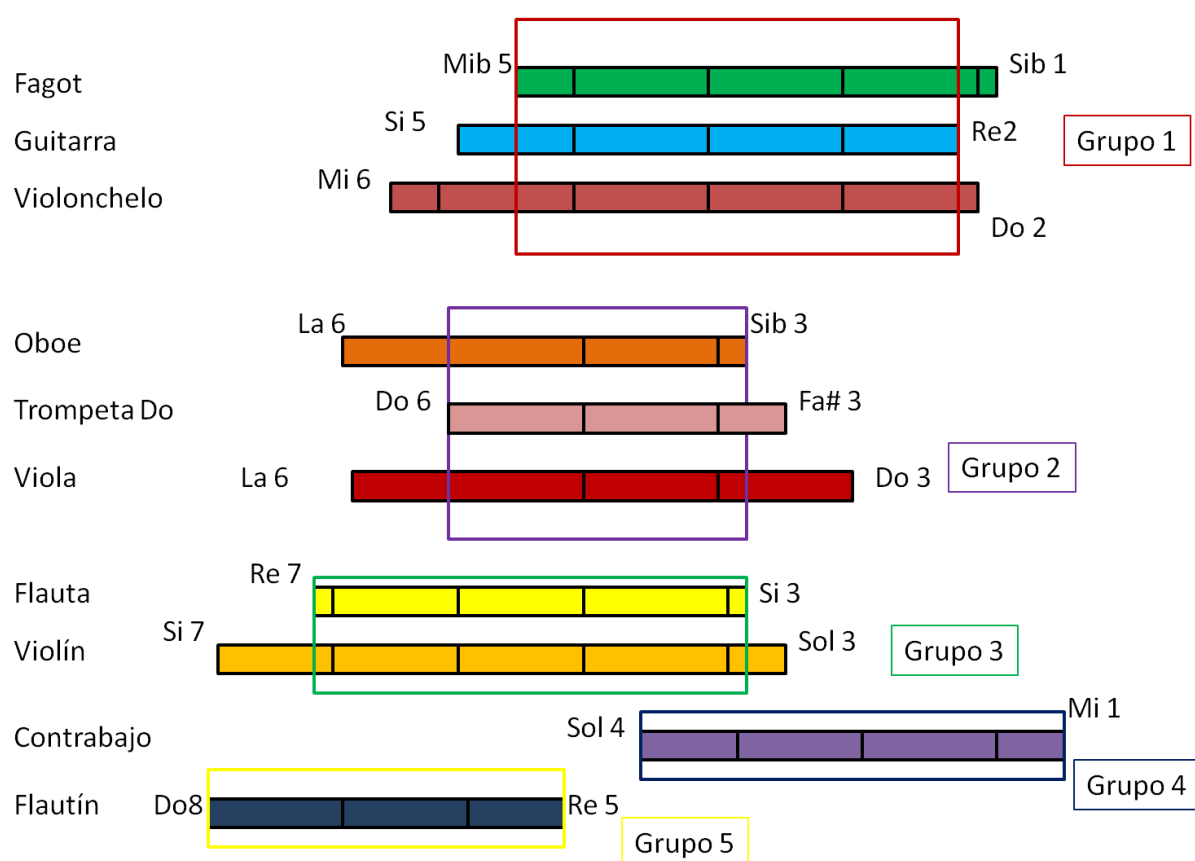


Figura 8.53 Registro de instrumentos de la orquesta

En esta obra el compositor vuelve a poner en práctica bastantes de los aspectos considerados en el Concierto de Aranjuez (ver apartado 9.3) que le dieron muy buen resultado y que proporcionan a la guitarra una atmósfera sonora propicia en la que se desenvuelve con un cierto confort. Igual que en el Concierto de Aranjuez existe abundancia de diferentes texturas musicales repartidas por los diferentes instrumentos. Este hecho tiene dos efectos contrarios: por un lado aumentan la probabilidad de interferencias entre instrumentos pero por otro, ayuda al oído a discernir los sonidos de

cada instrumento con mayor facilidad. La habilidad del compositor hará que la balanza final se incline hacia uno de los dos lados. En esta pieza como iremos viendo, Rodrigo elige en la mayoría de los casos la mejor textura posible para la guitarra y esta elección es precisamente una de las mayores cualidades de la obra.

La guitarra cuando actúa en solitario desarrolla todas sus capacidades melódicas, contrapuntísticas y armónicas. Cuando se confronta a la orquesta usa recursos favorables para ser oída tales como, melodía en bordones, escalas rápidas y una adecuada selección de texturas o gestos musicales, normalmente arpegiadas o constituidos por secuencias de acordes abiertos y densos. Con todas estas herramientas el guitarrista se siente fuerte ante la orquesta, a pesar de la dificultad técnica que éstas entrañan, motivo por el cual las obras de Rodrigo sean una referencia para los guitarristas a la hora de interpretar conciertos.

En cuanto a la dinámica, se observa en general diferencia de intensidad cuando la guitarra se confronta con el resto de instrumentos; aunque en esta ocasión, como también ocurre en el Concierto de Aranjuez, no es tan marcada, incluso existen numerosos pasajes en los que coincide tanto en el *piano* como en el *forte*.

En lo que se refiere al registro de los instrumentos, hay que resaltar que éste es bajo en el caso de la sección de cuerdas. En la sección de maderas, el registro es más normal, a excepción del fagot que se mueve en la parte alta, quizás cubriendo la falta del clarinete. En cuanto a la guitarra, en general se puede decir que el registro en el que se mueve depende del papel que interprete: cuando el papel es melódico, ésta se mueve en registros extremos, en ocasiones en la parte alta o en otras sobre los bordones, rara vez en la zona intermedia; cuando actúa como acompañamiento o constituyendo un fondo armónico, el recorrido del registro es amplio, tanto si se trata de acordes como si se trata de arpeggios o escalas.

El papel de la sección de cuerdas es fundamentalmente melódico, mientras que el de la sección de maderas es claramente contrapuntístico. La orquestación es bastante variada, combinándose pasajes contrapuntísticos con pasajes de diálogo y también con pasajes de confrontación directa entre planos melódico y armónico, este último a su vez dividido en diferentes planos.

Es muy frecuente la repetición de los temas en los que se producen cambios de textura orquestal. En este sentido la guitarra juega un papel relevante ya que desarrolla gestos musicales con una variada textura y con frecuente cambio de registro en las sucesivas repeticiones de los temas. Todo ello proporciona un diferente resultado sonoro muy interesante asociado a las continuas variaciones.

8.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

En las dos partes que integran este primer movimiento (*Villano* y *Ricercare*) las confrontaciones entre la guitarra y la orquesta son fruto de la instrumentación añadida a

la pieza original de Gaspar Sanz. Se trata de pasajes armonizados, pasajes que se vuelven contrapuntísticos o simplemente pasajes añadidos. No existen por otra parte diálogos guitarra-orquesta.

La armonización de la melodía se lleva a cabo bien por los propios acordes de la guitarra a la vez que interpreta la melodía, generalmente sobre un fondo armónico en las cuerdas, o con la guitarra acompañando con sus acordes a la melodía interpretada en los diferentes instrumentos de la orquesta. En ambos casos, la confrontación se resuelve sin dificultad ya que en el primero, el oído distingue claramente el fondo armónico reforzado por los acordes de la melodía; en el segundo caso, si los acordes son densos y abiertos, como es el caso que nos ocupa, son fácilmente audibles sobre todo teniendo en cuenta la escasa la densidad orquestal existente. El primer caso de armonización de los expuestos tiene lugar únicamente en *Ricercare*, en los pasajes correspondientes a los compases 81 a 82 y 91 a 92. Sin embargo el segundo caso, mucho más frecuente, se da en *Villano* (compases 2 a 5, 9 a 10, 21 a 23, 25 a 27 y 54 a 61) y en *Ricercare* (compases 70 a 79 y 93 a 97) (figuras 8.2, 8.5, 8.6, 8.11 y 8.13).

En cuanto a los pasajes contrapuntísticos encontramos los siguientes:

-En *Villano*, pasaje musical correspondiente a los compases 13 a 21. El contrapunto interpretado por la guitarra se escucha bien en las diferentes etapas sonoras por las que va atravesando. Cuando arranca, porque las flautas han iniciado con anterioridad el tema principal que el oyente ya tiene interiorizado, de modo que su atención se centra en la nueva entrada de la guitarra; además, la diferencia de registro de la guitarra con las flautas es considerable con lo que se reconocen mejor las voces. La entrada posterior del oboe no distrae la atención del oyente ya que su función es reforzar la segunda frase de la melodía y enriquecer su tímbrica. La segunda frase de la melodía de la guitarra se aprecia bien ya que se realiza en sentido contrario al de la melodía principal y con mayor movimiento. La entrada de nuevo del gesto musical ascendente de la melodía principal, esta vez en la flauta y el fagot coincide con el gesto descendente en la guitarra contrario al de la melodía principal, apreciándose ambas líneas con claridad. Los últimos compases (18 a 20) en los que la densidad de líneas contrapuntísticas es alta (flautas, oboe, fagot y trompeta), la línea melódica de la guitarra se vuelve más rápida y de perfil oscilante, escuchándose ésta con claridad (figura 8.3).

-En *Ricercare*, pasaje musical correspondiente a los compases 86 a 88. El contrapunto se establece entre dos planos melódicos: uno determinado por un gesto musical ascendente interpretado por la flauta y el oboe y otro constituido por dos voces en la guitarra de perfil estrecho y ondulante. Los planos están en diferentes registros y las voces dentro de cada plano también, de forma que se identifican a la escucha claramente tanto la separación de planos como las voces dentro de cada uno de ellos. En el caso de la guitarra se aprecia con nitidez la presencia de la melodía en los bordones (8.12).

Existen pasajes enriquecidos orquestalmente en relación con la pieza original en los que se combinan diferentes texturas instrumentales o gestos musicales repetitivos con o sin progresión:

-En la parte de *Villano*, existen dos pasajes musicales, los correspondientes a los compases 33 a 37 y compases 47 a 53. Constituyen ambos pasajes unos puentes musicales entre repeticiones del tema principal.

En el primero de ellos, sobre la nota pedal *la* del violín, se combina un gesto repetitivo de corcheas plano en progresión descendente de la viola y del violonchelo, con un gesto también repetitivo más rápido (semicorcheas) con salto brusco en la melodía, interpretado en la guitarra que se aprecia con claridad frente al anterior (figura 8.8).

El segundo pasaje es más rico en texturas y gestos, combinando cuatro diferentes sobre la nota pedal *mi* en el fagot: Un gesto en *ostinato* sobre la nota *mi* con salto de registro en las flautas y trompeta (con diferente textura), el gesto de semicorcheas del puente anterior en el oboe y un gesto de semicorcheas en la guitarra similar al del puente anterior pero que en esta ocasión finaliza en los últimos compases en una sucesión de escalas rápidas descendentes. En los dos últimos compases del pasaje, las escalas se confrontan a un nuevo gesto también rápido muy rítmico y en progresión en el violín. A la escucha, el pasaje identifica como hilo conductor el tren de semicorcheas interpretado a la guitarra que transita sobre un fondo armónico de diferentes gestos y texturas (figura 8.9).

-En la parte de *Ricercare*, el pasaje corresponde a los compases 98 a 107 (figura 8.14). Constituye la coda final del movimiento y enriquece el gesto musical de la respuesta al motivo, repitiéndose hasta desvanecerse. En esta ocasión mientras toda la orquesta interpreta dicho gesto, la guitarra adopta un papel armónico que se traduce en una sucesión de arpeggios rápidos de semicorcheas que desarrollan un fondo armónico y que se vuelve protagonista en los compases finales. Los arpeggios se escuchan bien al ser de amplio recorrido en el registro y de repetirse varias veces. El oído acaba separando ambos planos, el melódico y el armónico, de una manera bastante natural.

Podríamos concluir que la dificultad aparece en 61 compases de 107, es decir, un grado de dificultad alta, del orden del 57% (ver figura 8.54).

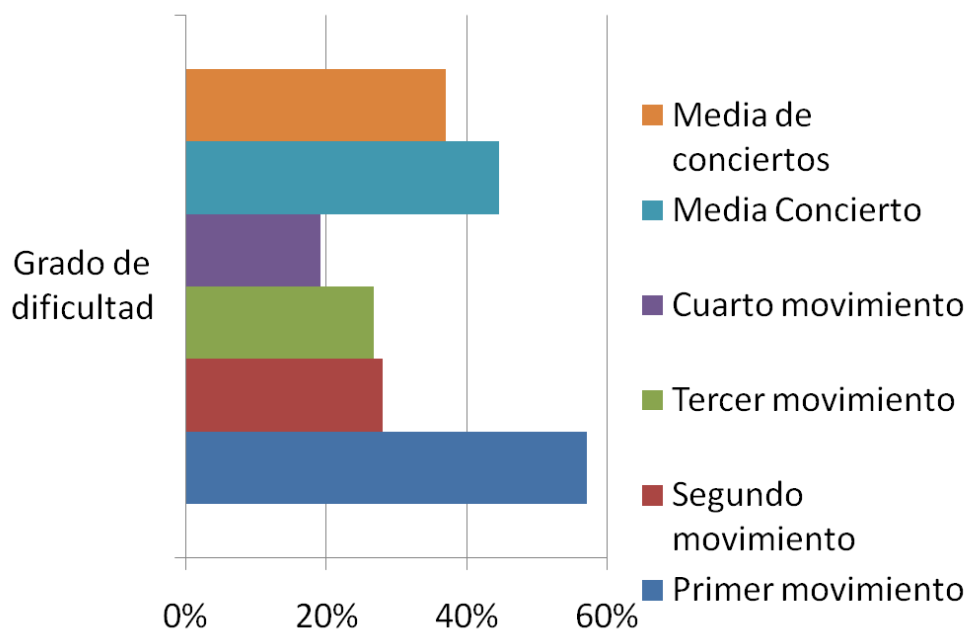


Figura 8.54 Diagrama de barras del grado de dificultad

8.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

Este segundo movimiento está formado también por dos partes (*Españoleta* y *Fanfare de la Caballería de Nápoles*). Predomina como en el movimiento anterior la confrontación directa entre la guitarra y la orquesta aunque existe un pequeño diálogo al final de *Españoleta* (compases 72 a 77) y uno más extenso al final del movimiento (compases 139 a 161).

Dicha confrontación entre la guitarra y orquesta, al igual que ocurría en el primer movimiento, es fruto del enriquecimiento orquestal que el compositor añade a la pieza original que en esta ocasión además incorpora una nueva melodía. En la confrontación directa la guitarra juega tanto el papel melódico como el armónico o de fondo de acompañamiento, aunque este último se da con mucho más frecuencia.

La confrontación de la guitarra en el papel melódico se produce al inicio del movimiento (compases 3 a 20) y lo hace sobre un fondo armónico melódico de perfil plano y notas largas de la sección de cuerdas. Se produce además un acercamiento del registro de la sección de cuerdas al registro de la melodía de la guitarra. Cada vez que se repite la melodía la guitarra sube el registro y las cuerdas hacen lo mismo salvo en los últimos compases en los que coinciden ambos registros. En esta confrontación la guitarra se escucha sin problemas aparentes; también ayuda la diferencia dinámica. Es destacable la sonoridad de la melodía en los bordones que le confieren un aire lejano (figuras 8.16 y 8.17).

Este mismo papel se repite brevemente en los compases 28 a 33 y 35 a 38. En el primer caso con la particularidad añadida en los últimos compases en los que el fagot realiza un refuerzo de la melodía al unísono (una octava por arriba) que proporciona algo de resonancia (figura 8.55).

The image displays a musical score for measures 29 to 38. The score is arranged in two systems. The first system (measures 29-34) includes staves for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Chitarra (Chit.), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system (measures 35-38) includes staves for Chitarra (Chit.), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The guitar part (Chit.) is the central melodic element, often playing a rhythmic ostinato. The orchestra provides harmonic support, with various instruments contributing to the texture. A box with the number '8' is visible in the first system, and a box with the number '36' is visible in the second system.

Figura 8.55 Confrontación melódica de la guitarra, cc.29-38

También en la *Fanfare* se producen frecuentes pasajes muy breves en los que la guitarra juega el papel melódico sobre fondo armónico plano aunque de forma distinta ya que los hace de forma armonizada con acordes en la propia guitarra. Este es el caso de los pasajes musicales correspondientes a los compases 86 a 87, 90 a 92, 94 a 98, 100 a 103, 105 a 106, 109 a 110, 121 a 123, 126 a 128 y 130 a 131. El resto de compases la guitarra realiza únicamente un *ostinato* rítmico en los bordones como parte del fondo de acompañamiento, muy apreciables a la escucha (figuras 8.25, 8.26, 8.27 y 8.28).

En el resto de casos la confrontación se realiza con la guitarra formando parte del fondo armónico o de acompañamiento de la orquesta. Esta situación se da en los siguientes pasajes musicales:

-En *Españoleta*, en el pasaje correspondiente a los compases 21 a 28. El pasaje presenta cierta dificultad debido a que incorpora una nueva melodía mediante un potente contrapunto en canon imitativo entre la flauta y el oboe. El pasaje se inicia con el oboe que tiene una tímbrica muy penetrante y que rápidamente llama la atención en la

escucha. Por su parte la guitarra va dibujando a mayor velocidad (semicorcheas) la armonía en un registro por debajo que al repetirse varias veces va constituyendo el fondo armónico que se va interiorizando según avanza la melodía en el oyente. El violín añade una textura diferente que sirve de aderezo al fondo armónico, dibujando una sucesión de cuartas floreadas (do#-fa#-si-mi-la). El resultado sonoro final es satisfactorio (figura 8.22).

-En *Españoleta*, en el pasaje correspondiente a los compases 54 a 71. La guitarra en este caso no constituye un fondo armónico propiamente dicho sino más bien un fondo melódico que va interpolando notas a la melodía principal con un efecto de relleno que proporciona a la escucha una continuidad melódica muy rica en matices. El efecto es de este procedimiento es mucho mayor y más original cuando la melodía principal es interpretada por los *pizzicatos* de la sección de cuerdas, es decir, cuanto más entrecortada es la melodía. La segunda vez que se aplica el mismo procedimiento en la que la melodía es interpretada por el oboe, se aumenta la velocidad de relleno (tresillos de semicorcheas) para buscar un efecto similar cuando la melodía ya no es entrecortada. El resultado final a la escucha no podría ser mejor gracias a la incorporación de los tresillos (figuras 8.18 y 8.19).

-En tiempo de *Españoleta* en la reexposición final, en los compases 162 a 164. La guitarra interpreta nuevamente un tren de semicorcheas con la melodía del segundo tema interpolada en el tren de tresillos de semicorcheas. En este caso se trata de un flujo musical mucho más plano y la melodía simplemente está floreada. Sobre este flujo se superponen gestos musicales en los diferentes instrumentos en un continuo diálogo, siendo fácilmente identificable el sonido de la guitarra (figura 8.23).

-En tiempo de *Españoleta* en la última repetición del tema principal, en los compases 165, 166, 170 y 171. La guitarra constituye el fondo armónico que se superpone a la melodía mediante unos contundentes acordes más bien cerrados esta vez (figura 8.21).

El grado de dificultad de este segundo movimiento se traduce en 52 compases de 186, es decir, medio-baja un 27,96% (figura 8.54).

8.3.3 TERCER MOVIMIENTO

En este movimiento existen continuos diálogos guitarra-orquesta que giran en torno a los dos temas que lo componen. La confrontación directa entre la guitarra y la orquesta se produce únicamente en el tema principal, en el que la guitarra juega un papel puramente armónico, acompañando con sus acordes densos, abiertos y generalmente de larga duración la melodía principal. La melodía principal en dicha confrontación, está interpretada por la sección de cuerdas al unísono a excepción de la reexposición final, en la que está interpretada por toda la orquesta (figura 8.32).

La sonoridad de los acordes de la guitarra no es del todo nítida, a pesar de la contundencia de los mismos, ya que queda absorbida dentro de la sonoridad del

conjunto, apreciándose a la escucha el ligero arpegiado de éstos. Hay que tener en cuenta también que la dinámica tanto en la guitarra como en la orquesta es *ff*, por lo que en este sentido la guitarra tampoco cuenta con ventaja.

El grado de dificultad se traduce en 32 compases de 120, es decir, 26,67%, similar al movimiento anterior, aunque en este caso podríamos considerarla más bien baja ya que el tipo de dificultad es siempre el mismo (figura 8.54).

8.3.4 CUARTO MOVIMIENTO

Es quizás el movimiento en el que el enriquecimiento orquestal es el más completo de los cuatro. En él se suceden continuos diálogos guitarra-orquesta y confrontaciones directas entre la guitarra y la orquesta con múltiples combinaciones: melodía en la guitarra sobre fondo armónico en cuerdas, pasajes contrapuntísticos y gestos musicales o acordes interpretados por la guitarra como parte integrante del plano de acompañamiento.

Los pasajes contrapuntísticos se producen en los puentes musicales:

-Pasaje musical correspondiente a los compases 23 a 30 (figura 8.50). Se trata de un pasaje muy dinámico en el que la guitarra realiza cambios de registro con numerosos saltos de octava mediante arrastre (salvo los dos últimos compases). El gesto musical de corcheas de la guitarra se desarrolla en los bordones cuando se confronta a la sección de cuerdas y cambia al registro alto con la sección de maderas y trompeta, donde la melodía es más brillante, manteniendo la sonoridad de los bordones con las notas pedal re y mi. Por su parte, la orquesta (cuerdas, maderas y trompeta) realizan el mismo gesto sincopado de corchea que facilita que el resultado sonoro sea favorable a la guitarra, ayudado además por la gran diferencia dinámica: *mp* en cuerdas frente a *f* en guitarra y *p* maderas y trompeta frente a *ff* en guitarra. En los últimos compases del pasaje se simplifica el gesto de la guitarra, reduciéndose al salto de octava y el resto de instrumentos quedan reducidos a unas pocas notas sincopadas o picadas. El sonido de la guitarra queda algo oscuro en el penúltimo compás cuando entran los bajos de la sección de cuerdas con un gesto de negra ascendente y picado.

-Pasaje musical correspondiente a los compases 43 a 46 (figura 8.43). Se trata de un puente musical que reúne al fagot y la guitarra, realizando un contrapunto sobre un fondo armónico de cuerdas (viola y violonchelo) de perfil plano. El contrapunto genera una secuencia ascendente de terceras entre las que se insertan sextas en registros separados con buen resultado sonoro.

-Pasaje musical correspondiente a los compases 131 a 133 (figura 8.45). Se trata de otro puente musical en el que la guitarra realiza un gesto de corchea de salto de quintas (re-la-re) que aparece una vez en cada compás en diferente registro. El resto de instrumentos, realizan el mismo gesto repetido en continuo ascenso pero en salto de

terceras, de manera que esa diferencia quizás sea el motivo por el que el gesto de la guitarra sea más fácilmente identificable a la escucha.

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 139 a 142 y 212 a 215 (figura 8.46). Son pasajes idénticos que forman parte de un puente musical que se repite. En dichos pasajes se realiza de nuevo un contrapunto de la guitarra con el fagot, contrapunto que por otro lado viene a ser del gusto del compositor que también lo emplea en varias ocasiones en el primer movimiento del Concierto de Aranjuez (apartado 9.2.2). La voz superior del fagot hace de resonancia de la voz inferior de la guitarra, mientras que la voz superior de ésta se mueve en un registro alto. A tenor del resultado sonoro el contrapunto está bien resuelto, apreciándose claramente las diferentes voces.

Como indicábamos antes existen pasajes musicales en los que la guitarra juega el papel melódico y la orquesta se encarga del acompañamiento:

-Pasajes correspondientes a los compases 35 a 42 y 119 a 126 (figura 8.43). Los dos pasajes son prácticamente idénticos con algún pequeño cambio de escasa relevancia en la melodía y en el acompañamiento de la sección de cuerdas. La guitarra interpreta en ambos casos el segundo tema sobre los bordones. El resultado sonoro es interesante por la sonoridad tan característica de los bordones y el aderezo sincopado del fondo armónico de las cuerdas.

-Pasajes correspondientes a los compases 90 a 93 y 100 a 103 (figuras 8.48 y 8.49). En este caso la guitarra interpreta parte de la melodía del tercer tema con un perfil melódico muy rítmico y descendente que se superpone a un fondo armónico interpretado por la sección de cuerdas en el primer caso de perfil muy plano y por la sección de maderas y trompeta en el segundo, sincopado, que presenta escasa dificultad.

Por último, existen pasajes musicales en los que la guitarra se integra dentro del plano del acompañamiento generalmente interpretando acordes arpegiados:

-Pasaje musical correspondiente a los compases 47 a 53 (figura 8.44). La guitarra desarrolla unos arpeggios descendentes rápidos de amplio recorrido de registro que acompañan al tema secundario y que forman dos planos armónicos separados, tal y como indicábamos en nuestro análisis musical (apartado 8.2.5.1.2): el plano de los acordes de ritmo armónico alto y el plano de notas pedal realizado al final de los arpeggios en los bordones. Si bien se percibe bien a la escucha el recorrido arpegiado de las notas, no se escuchan con nitidez las notas intermedias.

-Pasaje musical correspondiente a los compases 84 a 89 y 94 a 98 (figuras 8.48 y 8.49). En ambos casos se establece un pequeño diálogo entre la guitarra y la flauta y el oboe, en torno al tercer tema. Cuando la flauta y el oboe interpretan la primera frase del tema, la guitarra la armoniza con arpeggios de corcheas ascendentes de amplio recorrido en el primer caso y de semicorcheas ondulante en el segundo. Igual que ocurría en el caso

anterior, el arpegiado se siente a la escucha pero las notas más nítidas con diferencia son las que proporcionan los bordones.

-Pasaje correspondiente al compás 234 (figura 8.52). La guitarra interpreta un gesto melódico totalmente interpretado sobre los bordones cuya potente sonoridad no tiene problemas frente al gesto interpretado por el resto de instrumentos de la orquesta.

El grado de dificultad en esta ocasión es el más bajo de todos los movimientos, siendo de 45 compases de 235 compases, es decir, un 19,15% lo que significa un grado bastante bajo (figura 8.54).

8.3.5 RECURSOS DE LA GUITARRA

En este apartado se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra y, en consecuencia, obtener una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento.

Seguidamente se realiza una cuantificación de dicho uso distribuida en cada uno de los diferentes movimientos.

En el **primer movimiento** (102 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos

- Escalas rápidas: 8 (7,84%)
- Acordes densos: 28 (27,45%).
- Presencia de bordones: 28 (27,45%)
- Arpeggios: 9 (8,82%)
- Secuencias encadenadas: 1 (0,98%)
- Adornos: 4 (3,92%)
- Ligados: 32 (31,37%)
- Número de recursos. 7 (50%)

En el **segundo movimiento** (144 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

- Trémolo: 2 (1,38%)
- Escalas rápidas: 5 (3,47%)

- Acordes densos: 19 (13,19%)
- Presencia de bordones: 49 (34,03%)
- Arpeggios: 23 (16%)
- Armónicos: 3 (2,08%)
- Adornos: 2 (1,39%)
- Arrastre: 1 (0,69%)
- Toque en el puente: 1 (0,69%).
- Ligados: 36 (25%).
- Número de recursos: 10 (71,43%)

En el **tercer movimiento** (72 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Acordes densos: 23 (31,94%)
- Presencia de bordones: 11 (15,28%)
- Ligados: 9 (12,5%)
- Número de recursos: 3 (21,43%)

En el **cuarto movimiento** (165 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Escalas rápidas: 20 (12,12%)
- Rasgueos: 8 (4,85%)
- Acordes densos: 13 (7,9%)
- Presencia de bordones: 63 (38,18%)
- Arpeggios: 33 (20%)
- Adornos: 4 (2,42%)
- Arrastres: 7 (4,24%)
- Ligados: 39 (23,64%)
- Número de recursos: 8 (57,14%)

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 8.56. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.

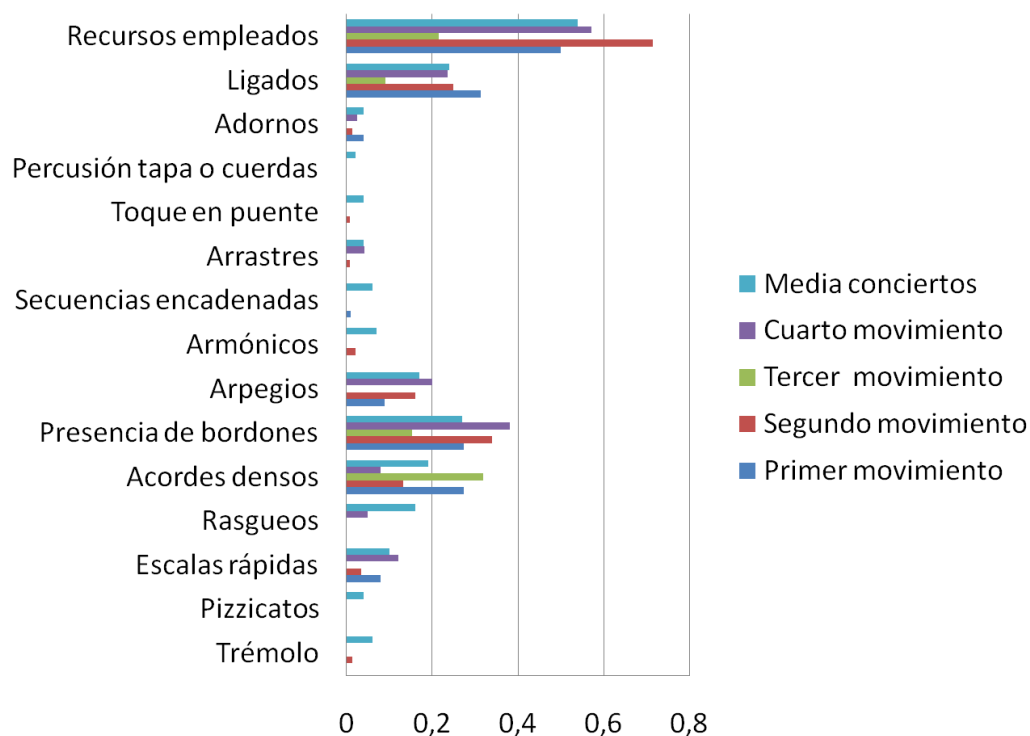


Figura 8.56 Diagrama de barras de recursos de guitarra

Se observa una utilización de recursos moderada con una distribución no uniforme. Destacan la presencia de bordones, ligados y acordes densos que en algunos movimientos se sitúan por encima de la media de conciertos. Llama la atención en este caso el uso de ligados que no suele ser tan habitual. La falta de uniformidad en el uso de recursos tiene su máximo exponente en los arpeggios que desaparecen del tercer movimiento; lo mismo ocurre con las escalas rápidas aunque su uso es algo menor que el recurso anterior.

8.4. ESTILO MUSICAL

La concepción de la obra parte de un discurso muy definido, en el que se trata de homenajear la figura de Gaspar Sanz a partir de una selección de sus obras. Dicho discurso condiciona por tanto el estilo musical de la obra, tanto en la estructura como en la melodía, la armonía o el ritmo. Además, son piezas pensadas expresamente para el instrumento por lo que nacen con una clara vocación guitarrística.

El compositor se enfrenta al reto de impregnar la obra de un estilo personal manteniendo la fidelidad a las piezas originales pero sin caer en una simple orquestación.

La obra mantiene el estilo musical barroco propio de la época en el que se desarrollan las piezas originales que son citadas literalmente con alguna excepción. En consecuencia, los temas que aparecen a lo largo de los movimientos poseen una gran estabilidad y claridad tonal, una rítmica constante y una armonía que combina la verticalidad de los acordes con pasajes contrapuntísticos, sin desarrollos armónicos si exceptuamos el *Ricercare*.

Los temas que integran cada uno de los movimientos están fuertemente emparentados entre sí a través de gestos musicales comunes. Rodrigo mantiene el mismo principio a la hora de seleccionar las piezas originales que forman parte del mismo movimiento y también en los nuevos temas que introduce de cosecha propia.

A pesar de ello, Rodrigo incorpora numerosas innovaciones en varios aspectos. Aunque en la mayoría de los casos se produce una cita literal del tema, no siempre es así. Por ejemplo, el tema principal de *Españoleta* tiene un cierto desarrollo melódico con una organización de fraseo más clara. Asimismo el tema principal de *Canario* se estructura en frases de una forma más clara. El tema de la *Fanfare* se organiza mediante un esquema orquestal que se repite varias veces con pocas variaciones, estructurado en tres diferentes planos: una base rítmica, el tema armonizado y un fondo armónico fijo.

En el aspecto melódico incorpora pasajes contrapuntísticos interesantes, cosecha del compositor que enriquecen musicalmente las piezas originales, manteniéndose fiel al contexto musical barroco. Uno de los principales es el que se produce en la primera repetición del tema principal de *Villano* por parte de la orquesta. Es un pasaje de gran dificultad para la guitarra ya que se enfrenta con la sección de maderas y la trompeta. Estos últimos son los encargados de interpretar la melodía, de manera que, a medida que avanza la música, aumenta la densidad orquestal. Para solventar dicha dificultad el compositor se vale de dos procedimientos: por un lado, el movimiento contrario de la guitarra con respecto al resto de instrumentos en gran parte del pasaje, y por otro, el aumento del movimiento melódico en la guitarra en la medida que se va incrementando la densidad orquestal.

También es interesante el contrapunto entre la guitarra y el fagot que viene a ser de los preferidos por el compositor, tanto en este concierto como en el Concierto de Aranjuez. Dicho contrapunto proporciona una resonancia sonora característica que potencia el sonido de la guitarra cuando coinciden al unísono las voces de ambos instrumentos.

En el aspecto armónico, el compositor aprovecha los nuevos temas incorporados para producir cambios armónicos que rompan la estabilidad tonal predominante. Lo anterior ocurre en el tema secundario de *Españoleta* en el que aprovechando el aire romántico del tema principal, introduce un nuevo tema secundario emparentado melódicamente con el primero pero con una armonía diferente. El tema se construye mediante una

progresión melódica y armónica que desciende un intervalo de segunda. El patrón melódico se corresponde con un patrón armónico V/I de 7º y 9º que crea una atmósfera musical de tinte romántico, tonalmente inestable, alejada de la armonía de las piezas originales.

Otro ejemplo lo tenemos en el tema secundario del cuarto movimiento que aunque no es nuevo, le sirve al compositor para introducir cambios aprovechando una de las repeticiones. En esta ocasión, el cambio tiene que ver con la estructura armónica del pasaje, estableciéndose dos planos armónicos con texturas musicales diferenciadas, uno fijo en la tonalidad principal y otro desplazándose por diferentes tonalidades, cambiando la armonía estable y clara predominante por otra tonalmente inestable y con un aumento considerable del ritmo armónico.

Se producen con cierta frecuencia disonancias de intervalo de segunda menor que enriquecen la armonía y que constituyen una aportación interesante. Encontramos dicha disonancia en la base rítmica interpretada por los bordones de la guitarra de la *Fanfare* y en los acordes interpretados en la guitarra en esa misma pieza. La disonancia en ambos casos produce un efecto sonoro metálico que evoca la asincronía de las armaduras al galope. También ocurre en la armonización de la repetición del segundo tema del cuarto movimiento, en la que se incorpora una línea melódica disonante interpretada por el oboe que se añade a la estructura armónica en planos diferenciados antes mencionada. Asimismo, las apoyaturas incorporadas en la interpretación orquestal del tema principal y en la Coda final del cuarto movimiento tienen un efecto muy apreciable a la escucha que rompe brevemente la claridad tonal del pasaje.

En el aspecto rítmico también se producen cambios originales aprovechando las repeticiones de los temas. Este es el caso del aumento del efecto rítmico del tema principal del cuarto movimiento cuando es interpretado por la orquesta con picado de notas o el efecto rítmico que se produce con la incorporación del tercer tema del cuarto movimiento, con su rítmica cambiante y su aire de danza española, y por último, en la variación del tema secundario de ese mismo movimiento con los rasgueos de la guitarra sobre el mismo acorde y con la entrada de la trompeta con arrastres de octava y la interpretación de un solo desenfadado y algo guasón.

Un aspecto interesante a resaltar es la importancia de las codas como elemento diferenciador con respecto a las piezas originales. Se trata de codas emparentadas en cierta forma ya que están construidas con gestos musicales repetitivos pertenecientes a alguno de los temas del movimiento en cuestión, y en donde la música se va extinguiendo, normalmente en un diálogo orquestal que va desapareciendo progresivamente según nos acercamos al final a modo de despedida, quedando reducido el gesto a un simple recordatorio musical. Tenemos por ejemplo, la Coda del primer movimiento que se basa en un gesto repetido de la respuesta al motivo del *Ricercare*, la Coda de Española y la del final del segundo movimiento, basada en el gesto rítmico de la *Fanfare*, y por último, la Coda final del cuarto movimiento basada en el gesto cadencial del segundo tema.

El movimiento musical se incrementa haciendo uso de varios procedimientos que se dan fundamentalmente en las repeticiones de los temas, en los escasos puentes y en las codas.

El primero de ellos constituye una aportación interesante y se emplea en algunas de las repeticiones. Se trata de la interpolación de la melodía en diseños musicales. El caso más relevante y de mayor belleza musical se produce en una de las repeticiones del tema principal de *Españoleta* (figuras 8.18 y 8.19) en el que la melodía principal se interpola dentro de arpeggios de amplio recorrido de registro y perfil oscilante en un contrapunto, primero con la sección de cuerdas y después con la de maderas. La primera vez, la melodía es interpretada por los violines en modo *pizzicato* y la segunda, por el oboe. El efecto resultante es la percepción desdoblada de la melodía, trufada con un flujo de notas musicales continuo que rellena todo el espacio sonoro musical entre ambas interpretaciones. Ese mismo procedimiento de interpolación también se produce en el tema secundario de *Españoleta*, aunque en esta ocasión el efecto es más modesto y tiene que ver más con la retención del flujo musical a través del floreo de la melodía (figura 8.23). La secuencia de retención y caída brusca del flujo musical, vuelve a hacer acto de presencia también en esta obra en el puente del segundo movimiento con un resultado siempre satisfactorio en relación al movimiento musical.

El segundo procedimiento se refiere al uso frecuente de progresiones melódicas, empleadas en los puentes del primer movimiento que alivia por una parte el estatismo de los temas de *Villano* y por otra, sirve de paréntesis en las continuas entradas del motivo del *Ricercare*. El uso de progresiones con efecto en el movimiento musical también se produce en las variaciones del tema secundario del cuarto movimiento, en un contrapunto de la guitarra con el fagot.

Rodrigo también aprovecha la orquestación para utilizar con bastante frecuencia la guitarra en el papel de acompañamiento de los temas, innovación importante respecto a las piezas originales en las que la guitarra es protagonista exclusivo. Utiliza fundamentalmente dos recursos guitarrísticos en el acompañamiento: acordes densos rasgueados o no y arpeggios de amplio recorrido.

El acompañamiento con acordes densos, normalmente abiertos, es bastante frecuente: tema principal y secundario del primer movimiento (*Villano* y *Ricercare*), tema principal de *Españoleta* (en la Reexposición) y tema principal del tercer movimiento. La utilización de arpeggios de gran recorrido en el registro también se usan con frecuencia: tema principal y tema secundario de *Españoleta*, en el primer caso con interpolación de la melodía; posteriormente, en el segundo y tercer tema de *Canario*. El gusto del compositor por los arpeggios de amplio recorrido con cuerdas al aire es patente, tanto en esta obra, en donde vuelven a aparecer profusamente en la Cadencia, como en la anterior obra (Concierto de Aranjuez).

La diferencia de textura orquestal en los diferentes instrumentos proporciona mayor claridad en la escucha, ya que ayuda al oído a identificar los diferentes planos musicales, sobre todo si además se produce una adecuada selección de la textura más

apropiada a la guitarra, rasgo característico en la orquestación de Rodrigo. Hay ejemplos interesantes a lo largo de la obra entre los que destacaremos la Coda final del primer movimiento, en donde la guitarra interpreta amplios arpeggios, el tema secundario del segundo movimiento en el que se elige la misma textura y por último, la repetición de segundo tema del cuarto movimiento, una vez más con el arpeggio como textura elegida.

La trompeta tiene un gran protagonismo en la Fantasía, primero con la interpretación del tema en la *Fanfare*, después con el tema principal del tercer movimiento y sobre todo en el cuarto movimiento, en donde se marca un solo muy interesante.

El grado de dificultad potencial sonora de la guitarra frente a la orquesta está por debajo de la media de conciertos aunque el primer movimiento es una excepción notable ya que el grado de dificultad es bastante alto.

No hay un uso homogéneo de los recursos de la guitarra a lo largo de los movimientos. Hay una gran descompensación entre el cuarto movimiento y el resto, en especial se aprecia un uso muy limitado frente al resto en el tercer movimiento. Los recursos más empleados y que aparecen con frecuencia en todos los movimientos son la presencia de bordones, los ligados y los acordes densos.

La tímbrica especial producida por los bordones de la guitarra es un recurso ampliamente aprovechado en esta obra. El uso de los bordones permite conseguir efectos sonoros diferentes para una misma melodía. Por ejemplo, la melodía principal de *Españoleta* cuando se interpreta en la zona de las cuerdas primas, resulta evocadora con un cierto aire de añoranza, mientras que cuando esa misma melodía se interpreta en los bordones, el carácter adquiere un ligero tono épico, debido a la sonoridad metálica. A este mismo recurso se recurre también en la danza de las hachas, en la que la interpretación del tema en los bordones en solitario proporciona un tono heroico, al margen de una mayor contundencia que en cierta forma viste la ausencia de orquesta. En *Canario*, vuelve a aparecer la melodía en los bordones pero en esta ocasión la tímbrica persigue más una sonoridad cercana a los instrumentos de metal, más rítmico y por tanto, en consonancia con el espíritu del movimiento.

CAPÍTULO IX

CONCIERTO DE ARANJUEZ DE JOAQUÍN RODRIGO

9.1. ANTECEDENTES

El guitarrista Regino Sainz de la Maza (1896-1981) figura relevante de la década de los años 20 competía con Andrés Segovia por mejorar el repertorio de la guitarra y se mostraba muy activo como promotor de la música para guitarra entre los jóvenes compositores madrileños de la generación del 27. Sainz de la Maza se acercó a Rodrigo en los primeros años 30. En un concierto que tuvo lugar en 1932 en el Palau de la Música Catalana Regino se programó por primera vez la interpretación de la única obra que Rodrigo había compuesto para guitarra hasta ese momento, la *Zarabanda lejana*. Desde 1934 la relación entre Sainz de la Maza y Rodrigo se estrecha y el intérprete comienza a instar a Rodrigo para que vuelva a componer para guitarra. No es hasta 1938 cuando Rodrigo residente en París compone la obra para guitarra *En los trigales*, un claro homenaje al castellanismo militante de Sainz de la Maza⁷⁴.

Al concluir la guerra civil, Rodrigo recibió una invitación para participar en los Cursos de Verano de Santander. Entre los días 21 y 24 de julio de 1939, pronunció una serie de tres conferencias bajo el título “La música instrumental en las Cortes Imperiales de España”. De vuelta a París, tiene que pasar la noche en San Sebastián y en una cena con Regino Sainz de la Maza y el Marqués de Urquijo, Luis Bolarque, se concreta la idea de escribir un concierto de guitarra y orquesta. Rodrigo en esos momentos estaba ocupado en la composición de un concierto de piano y no se volvió a preocupar del concierto de guitarra hasta que una serie de acontecimientos personales dieron lugar a la composición del célebre *Adagio* en su habitación del barrio latino. Posteriormente, entre los Jardines de Luxemburgo parisinos y la evocación de los Jardines de Aranjuez, Rodrigo completó el concierto dedicado a Regino Sainz de la Maza que iba a significar un antes y un después en la historia de la guitarra, y que todavía hoy se mantiene como uno de los techos del virtuosismo guitarrístico⁷⁵.

Para Suarez Pajares, el *Concierto de Aranjuez* materializa la idea poética expuesta por Rodrigo en uno de sus comentarios a dicho Concierto. “Circula por la música española, diluida en sus venas y comunicándoles su hondo latir, la rara influencia de un extraño instrumento, instrumento fantasmagórico, gigantesco, multiforme, que idealiza la caliente fantasía de un Albéniz, un Granados, un Falla, un Turina. Es un instrumento que tendría alas de arpa, cola de piano y alma de guitarra”. Dicha materialización es la fuente abstracta del guitarrismo del concierto pero hay otra según el propio Suárez, que

⁷⁴ SUÁREZ-PAJARES, J. “Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neoclasicismo de Rodrigo”, en: JAMBOU, L. (comp), *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Presse de l’Université de ParisSorbonne, 2003, p.249.

⁷⁵ *Ibid.*

tiene que ver con la guitarra flamenca que escuchaba interpretar a Matilde Cuevas que junto a su marido Emilio Pujol frecuentaban el piso parisino de la *rue de St Jacques* en el invierno que comenzó a componerse el *Concierto de Aranjuez*. Probablemente le sirvió de modelo que le señaló los límites entre lo posible y lo imposible⁷⁶.

Para Michael Christoforidis⁷⁷, el *Concierto de Aranjuez* se puede considerar como una renovada experiencia dentro del orientalismo.

Según Tomás Marco, el *Concierto de Aranjuez* “es una de las obras de más perdurable éxito de toda la música española. Éxito sorprendente pues, aunque sería estúpido negarle atractivo, no corresponde quizá a sus méritos intrínsecos en relación con otras del propio Rodrigo. A su éxito mundial pudo contribuir la falta de repertorio para guitarra y orquesta en un momento en que este instrumento cobraba inusitado auge en todo el mundo, también su música amable sin mayores problemas y, sobre todo, los innumerables arreglos de música ligera y jazz”. Para Tomás Marco, el disco ha sido su principal vehículo de éxito, hasta el punto que ha perjudicado a las audiciones en vivo, que resultan insatisfactorias por la escasa presencia de la guitarra, aún a pesar de la somera orquestación y que ha llevado a algunos guitarristas a utilizar amplificación⁷⁸.

Tomás Marco añade, el *Concierto de Aranjuez* “es la piedra de toque de Joaquín Rodrigo, porque su éxito le llevará a ensayar una y otra vez la misma fórmula sin los mismos resultados prácticos”. En este sentido hay que recordar que es el primer concierto de los compuestos por Rodrigo. Según Tomás Marco, “la fórmula consiste en tres movimientos de raíz nacionalista y forma clásica, los dos extremos de carácter rítmico español, el central acentuadamente melódico, con lucimiento del solista y acompañamiento discreto y sin grandes alardes orquestales”⁷⁹. Consideramos esta apreciación algo simplista como veremos posteriormente en nuestro análisis.

El *Concierto de Aranjuez* tiene como dedicatario a Regino Sainz de la Maza. La obra se compuso en Octubre de 1939 y se estrenó el 9 de noviembre de 1940 en el Palau de la Música Catalana en Barcelona, interpretado a la guitarra por Regino Sainz de la Maza y la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de César Mendoza. El 11 de diciembre del mismo año, el concierto se repitió en Madrid en el Teatro Español dirigido en esta ocasión por Jesús Arámbari Gárate.

Durante la década de los 40, Sainz de la Maza realizó una gira internacional por Lisboa, Buenos Aires y París en la que interpretó el *Concierto de Aranjuez* con un relativo éxito. La verdadera difusión del concierto con la que alcanzó un éxito internacional fue de la mano del primer representante de la nueva generación de guitarristas, Narciso Yepes, al que luego le seguiría Julian Bream, entre otros. La interpretación de Narciso Yepes el 20 de diciembre de 1947 en el Teatro Español dirigido por Ataúlfo Argenta se puede considerar como el reestreno del concierto dado el éxito conseguido con una

⁷⁶ *Ibid.*, p.250.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ MARCO, Tomás. Historia de la música española. Siglo XX, Madrid: Alianza, 1998, p.175.

⁷⁹ *Ibid.*

nueva forma de interpretarlo. No obstante, el verdadero éxito internacional se produce unos meses después a raíz del Concierto interpretado por Yepes con la orquesta Santa Cecilia en Roma, retransmitido por la RAI con una enorme difusión a toda Europa.

Narciso Yepes realizó una serie de cambios en el *Adagio* que en ningún caso los llevó a espaldas del compositor y que el propio Rodrigo aseguró al respecto: “desde entonces el *Concierto de Aranjuez* adquirió una nueva naturaleza y por esa misma razón debo agradecer a Narciso Yepes el fruto de una colaboración intensa que nos ha llevado a caminar juntos por los caminos de la música”⁸⁰. El hecho es que los numerosos cambios efectuados por Yepes⁸¹ no están recogidos en la partitura editada oficialmente.

Mucho se ha especulado sobre las razones por las que Andrés Segovia nunca interpretó el *Concierto de Aranjuez*. La Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo posee la casi totalidad de la correspondencia entre el guitarrista y el compositor entre los años 1948 y 1982. Por la primera carta de Andrés Segovia que data de 1948, sabemos que desde 1946 tiene en su poder la partitura del concierto y la conoce bien. Dice de la obra que es “deliciosa” y que se pondrá a trabajarla con ardor”, pero ya en la misma carta le “anima a emprender un nuevo trabajo”. A lo que en sucesivas cartas Rodrigo le dice que sí, pero cuando termine las obras en las que trabaja⁸².

En posteriores cartas le comenta que a todas partes le acompaña la obra y la va estudiando con vivo entusiasmo, hasta incluso menciona fechas y lugares donde la ha programado y va añadiendo, a medida que pasa el tiempo, que le gustaría hacer algunos cambios en la guitarra. A lo que Joaquín Rodrigo le contestaba que tratándose de él, estaría de acuerdo. Sin embargo, cuando la obra se publicó en 1951, Rodrigo deja entender que ya no se inclina por hacer modificaciones⁸³.

Por otro lado, en la correspondencia mantenida por Andrés Segovia con Castelnuovo-Tedesco en relación con el segundo concierto de guitarra de éste, Andrés Segovia manifiesta en carta fechada en enero de 1953 lo siguiente: “Mi querido Mario:....Quisiera instarte a escribirme un *Concertino* ligero, gracioso, melódico, donde tu vertieras a manos llenas tu espíritu y tu ternura. Joaquín Rodrigo está por componerme una *Fantasía* para guitarra y orquesta porque yo le dije que no tocaré su Concierto de Aranjuez. Contéstame rápido....”⁸⁴. El 19 de Julio de ese mismo año le escribió a Castelnuovo-Tedesco desde el Escorial algunos comentarios sobre su segundo concierto y el *Concierto de Aranjuez*: “...Joaquín Rodrigo, el autor del *Concierto de Aranjuez*, compuesto durante la guerra, quiere que yo haga otra versión para la guitarra y me ha dejado en libertad de cambiar el tono, si lo creo necesario, sin

⁸⁰ RODRIGO, Joaquín. “Mi guitarrista”, Diario El Mundo, 4 de Mayo de 1997, p.48.

⁸¹ YEPES, Ignacio. “El archivo musical de Narciso Yepes: estudio, análisis y respuesta sonora de sus anotaciones manuscritas” [Tesis Doctoral], Madrid: UNED, 2014, cap.6.

⁸² RODRIGO, Cecilia. “Extracto de la correspondencia histórica entre Joaquín Rodrigo y Andrés Segovia” publicado en: *fundacionjoaquinrodrigo.blogspot.com*, 2012 [fecha de consulta: 15-09-2016].

⁸³ Ibid.

⁸⁴ OTERO, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco : su vida y su obra para guitarra*, Mexico : Ediciones Musicales Yolotl, 1987, p. 111.

tener que transportar o modificar la orquestación. El quiere que yo lo toque en Estados Unidos y lo grabe. Creo que tendrá un gran éxito. Si yo antes nunca lo he tocado, es porque la guitarra suena mucho a mandolina, a causa de la orientación tan aguda de la presente versión.....”⁸⁵.

9.2. ANALISIS MUSICAL

9.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El Concierto de Aranjuez se estructura en tres movimientos: *Allegro con spirito*, *Adagio* y *Allegro gentile*.

Se aprecia en el concierto un discurso musical descriptivo, construido a partir de escenas y evocaciones desarrolladas a lo largo de los tres movimientos. Todo ello dentro de un contexto musical de aire español al que se añaden elementos contrapuntísticos que proporcionan un ligero tinte barroco.

El primer movimiento nos evoca un tiempo pasado, en un lugar de corte palaciego en el que se recrea un ambiente musical barroco con predominio de la música sincopada de los instrumentos de cuerda y una fuerte presencia de los instrumentos de metal, entre los que destacan las trompetas.

El segundo movimiento nos traslada a una España exótica, idílica, con reminiscencias árabes, que recrea hábilmente gracias a la tímbrica del corno inglés y a la amplia variedad de recursos flamencos incorporados a la guitarra. Es como si se tratara de una ensoñación del pasado que invade todo el movimiento y del que se despierta bruscamente cuando se inicia el tercer movimiento.

El tercer movimiento nos vuelve a trasladar al mismo contexto musical en el que nos situó el primero, aunque esta vez evocando la música que se respira en las calles, plazas y alrededores del Palacio en los que la gente forma coros y baila al son de canciones populares.

En relación a la forma del concierto se aprecia una estructura clásica en todos sus movimientos, aunque no del todo nítida. En los dos primeros la estructura es de sonata clásica: exposición-desarrollo-reexposición, mientras que en el tercero la forma es de rondó enriquecido con variaciones del tema principal.

Se observa en todos los movimientos el recurso constante de la repetición musical, tan propio del contexto musical que el compositor quiere recrear. La retención de la melodía justo antes de una caída melódica descendente también es ampliamente usada y proporciona un marcado aire español, en especial en el segundo movimiento donde la

⁸⁵ *Ibid.*, p.116.

retención de notas adornadas con floreos recrea un flamenco imaginado, bastante refinado. Cabe resaltar también la sonoridad de arpa imitada en la guitarra, ampliamente utilizada, en especial en el segundo movimiento.

Desde el punto de vista armónico la obra es claramente tonal con poco cromatismo y con zonas bastantes estables en torno a la tonalidad principal. No obstante, aparecen ciertos pasajes inestables caracterizados por un gran movimiento (melódico y rítmico entre otros) en los que se producen continuas flexiones a otras tonalidades, muy apreciables a la escucha, cuyo objetivo es contribuir al aumento del movimiento en dichos pasajes. Asimismo, se producen cambios de tonalidad en las repeticiones de los temas y pasajes musicales aunque manteniendo siempre el mismo esquema armónico de la primera vez.

Todos los movimientos tiene un inicio que podríamos considerar poco convencional. La entrada del primer movimiento se produce con la guitarra en solitario interpretando unos acordes de acompañamiento rasgueados, recurso propio del instrumento y de marcado carácter español. Dichos acordes, aunque sirven de acompañamiento a la melodía principal como veremos más adelante, por sí solos constituirían también una melodía acompañada, uso por otro lado muy frecuente en la guitarra.

En el segundo movimiento, la melodía principal es interpretada inicialmente en solitario con un instrumento distinto de la guitarra, el corno inglés, con la guitarra sirviendo de acompañamiento con una sonoridad arpegiada que imita el arpa. En el tercer movimiento, la guitarra entra también en solitario como en el primero pero esta vez haciendo un ejercicio contrapuntístico, es decir, contrastando claramente con el uso de la guitarra como acompañamiento de los dos anteriores. En definitiva, la presentación de la guitarra hace gala de un recurso diferente en la presentación de cada movimiento: rasqueo de acordes en el primero, acordes densos con sonoridad de arpa en el segundo y lucimiento contrapuntístico del instrumento en el tercero.

9.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

La estructura de este movimiento como ya apuntábamos en las consideraciones generales es de sonata clásica: exposición, desarrollo y reexposición.

La exposición se organiza en dos secciones musicales: una primera en la que se presenta el tema principal (compases 1 a 60) y una segunda, en la que se presenta el tema secundario (compases 61 a 114). Son dos temas claramente contrastantes. El primero, mucho más rico y de mayor duración, con una estructura de melodía acompañada; el segundo, mucho más breve y con un marcado carácter contrapuntístico.

La sección de Desarrollo utiliza como base el material de la exposición: tema principal y gestos musicales utilizados en el puente de conexión entre los dos temas. A partir de dichos gestos se crea un fondo musical que abarca toda la sección y que proporciona un enorme movimiento musical con un permanente cambio rítmico. La sección está

organizada en dos partes: una primera parte (compases 115 a 149) en la que se lleva a cabo el desarrollo del tema principal trasladando la melodía a diferentes instrumentos y a diferentes tonalidades y una segunda parte (compases 150 a 165), que constituye un puente de enlace con la sección de reexposición.

La Reexposición presenta de nuevo los dos temas (compases 166 a 228). La novedad en la Reexposición de los temas radica en que el tema secundario interrumpe el tema principal y no se reanuda hasta que no ha finalizado la reexposición de éste. A la reanudación del tema principal le sigue una extensa coda (228 a 243) que arranca con gran intensidad y que se va apagando conforme se acerca el final del concierto. En la figura 9.1 se representa la estructura en detalle.

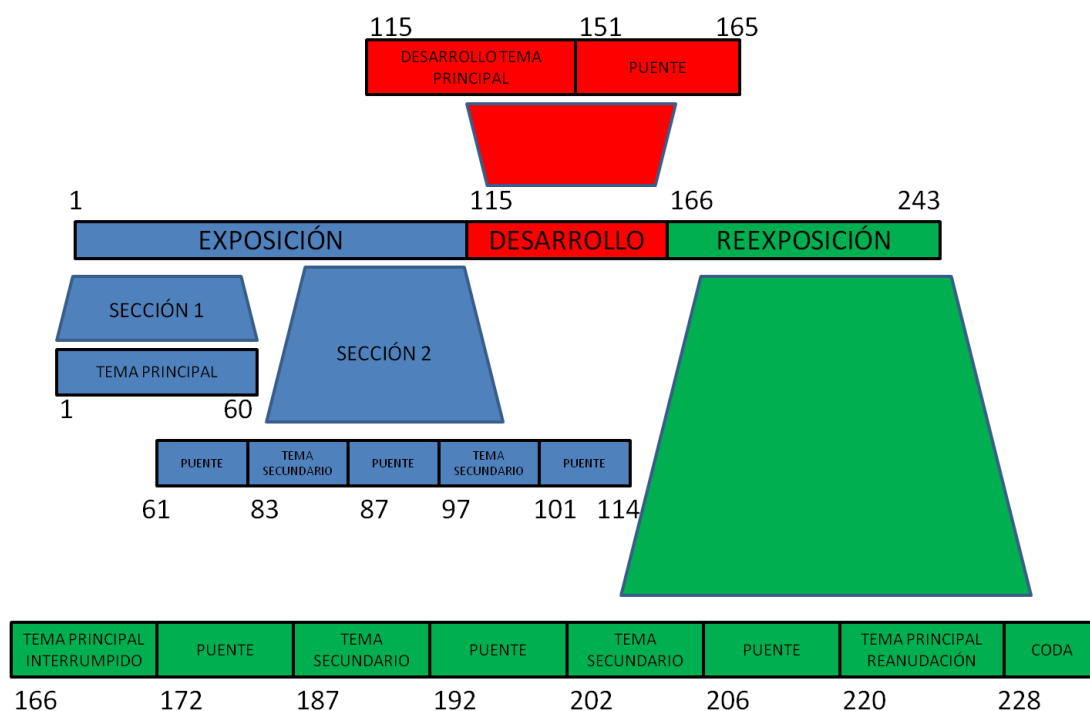


Figura 9.1 Estructura del primer movimiento

9.2.2.1 TEMAS

El tema principal es musicalmente muy rico y podría considerarse como un tema compuesto por tres elementos independientes: una secuencia de acordes rasgueados, una melodía de rítmica constante y de notas picadas y una melodía de notas de duración larga y ligadas. Se trata por tanto de elementos musicales contrastantes entre sí que tienen su propia autonomía, de forma que pueden presentarse separadamente a lo largo del movimiento. A pesar de ello la integración de los tres elementos se realiza de forma natural y se percibe como un único tema.

Lo anterior hace que la exposición del tema principal sea bastante original ya que no se presenta éste al completo sino por partes, en donde cada una de ellas parece formar parte de un bando musical en el que se anuncia un evento situado en un lugar imaginario y en un tiempo pasado.

El movimiento se inicia con el primero de los elementos, la secuencia de acordes de acompañamiento que se mantiene durante los 18 primeros compases. Dicha secuencia sigue una estructura rítmica que se repite (figura 9.2). Está integrada por una sucesión recurrente de acordes I-IV-V-I que se repite cada tres compases y en diferentes registros. Este pasaje musical inicial se podrían interpretar como la llamada inicial del bando.



Figura 9.2 Secuencia de acordes del tema principal, cc.1-3

A partir del compás 18, se interrumpe la secuencia de acordes con el segundo elemento musical del tema principal, el constituido por la melodía rítmica. Se trata de una melodía sencilla, cantable, de carácter popular. Tiene una duración de 6 compases organizados en dos frases de cuatro y dos compases respectivamente (se inicia en tiempo de anacrusa) que queda interrumpida y suspendida durante un silencio de dos corcheas (ver figura 9.3); transcurrido dicho silencio, la melodía desciende bruscamente hacia la tónica a través de una vertiginosa escala descendente de seisillo de semicorcheas, “muy torera”, como si de un paso doble se tratara.

Se interpreta por primera vez por la guitarra en contrapunto con el fagot; ambos instrumentos con métricas diferentes: el fagot sigue una métrica de un 3/4 mientras que la guitarra mantiene el 6/8. Este contrapunto de dos melodías de métricas distintas se va a utilizar también más adelante en el tema secundario de este mismo movimiento. La melodía queda suspendida en el compás 24 y la caída de la escala descendente en el compás 26 da paso a la repetición de la secuencia de acordes, esta vez interpretada por la sección de cuerdas.

Después de la repetición de la secuencia de acordes a cargo de la sección de cuerdas, se presente el tema principal completo (compás 44 hasta el compás 60), apareciendo por primera vez el tercer elemento, la melodía ligada (compás 44 a 53).

The image displays two staves of musical notation, measures 19-24. The top staff (measures 19-24) includes parts for Fl. 1ª, Fl. 2ª e Picc., Ob., Cl., Fag., Gtrra., Celi., and C. B. The bottom staff (measures 23-24) includes parts for Fl. 1ª, Fl. 2ª e Picc., Ob., Cl., Fag., Gtrra., Celi., and C. B. The notation shows various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, *p*, and *ppp*. There are also articulation markings like *Pizz.* and *unis*. The score is divided into two systems by a double bar line.

Figura 9.3 Melodía rítmica del tema principal, cc.19-24

El pianísimo súbito de los compases 41 a 43 prepara el terreno para la entrada en el compás 44 de una melodía muy sugerente, interpretada por el oboe y primeros violines que se superpone a los acordes con los que se iniciaba el movimiento. La entrada de dicha melodía nos produce una sensación de movimiento que nos arrastra hacia un lugar imaginario. La clave de este efecto de movimiento podría estar en el contraste de las notas mantenidas de la melodía con la rítmica sincopada del acompañamiento, interpretada por el resto de la orquesta. La melodía se inicia también en tiempo de anacrusa y tiene una duración de 9 compases organizados en tres frases de tres compases cada una (ver figura 9.4).

The image displays two pages of a musical score. The left page covers measures 41 to 46, and the right page covers measures 51 to 53. The score is for a symphonic work, featuring a variety of instruments. On the left page, the instruments listed are Oboe (Ob.), Violin I (V. 1ª), Violin II (V. 2ª), Viola (Vle.), Violoncello (V. C.), and Contrabasso (C. B.). The right page includes Flute I (Fl. 1ª), Flute II and Piccolo (Fl. 2ª e Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tib.), Trumpet (Tromp.), Violin I (V. 1ª), Violin II (V. 2ª), Viola (Vle.), Violoncello (V. C.), and Contrabasso (C. B.). The main melody is characterized by long, flowing notes, often marked with 'pp subito' (pianissimo subito) and 'mf' (mezzo-forte). The score includes dynamic markings, articulation marks, and a repeat sign (//) between measures 46 and 51.

Figura 9.4 Melodía principal de notas ligadas, cc.44-53

El tema principal finaliza con la melodía rítmica interpretada por la sección de cuerdas y la trompa en los compases 53 a 59. La aparición de la escala descendente final da paso esta vez a la segunda sección en la que se presenta el tema secundario.

El tema principal se desarrolla de manera estable en la tonalidad principal Re M.

Durante la sección de Desarrollo el tema principal aparece en la primera parte (compases 115 a 149). La melodía de carácter lírico y notas ligadas se superpone a un fondo musical constituido por dos planos: un primer plano en el que se interpreta el acompañamiento del tema principal y un segundo, formado por un tren de semicorcheas interpretado en la guitarra que proporciona una gran fluidez musical.

La interpretación de la melodía del tema principal se va sucediendo en diferentes tonalidades alejadas entre sí y a través de diferentes instrumentos (ver figuras 9.5 y 9.6). Primero el violonchelo (compás 117) con una modificación *cadencial* de aire español, después el clarinete de una manera parcial (compás 137), posteriormente en la trompa (compás 141), seguidamente en el oboe (compás 143), luego el fagot (compás 145) y por último cerrando el círculo, los violines primeros hasta el compás 149.

114

Fl. 1ª

Oltra.

V. 1ª

V. 2ª

Vle.

V. C.

119

Fl. 1ª

Oltra.

V. 1ª

V. 2ª

Vle.

V. C.

124

Fl. 1ª

Oltra.

V. 1ª

V. 2ª

Vle.

V. C.

Figura 9.5 Melodía principal en violonchelo, cc.117-126

142

Fl. 1ª

Fl. 2ª e Pic.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Oltra.

V. 1ª

V. 2ª

Vle.

V. C.

146

Ob.

Fag.

Cor.

Oltra.

V. 1ª

V. 2ª

Vle.

V. C.

C. B.

Figura 9.6 Melodía principal en trompa, oboe, fagot y violines, cc.142-149

Las diferentes apariciones de la melodía principal utilizan como hilo conductor del fondo musical la guitarra, que a su vez imprime un movimiento creciente gracias los continuos cambios de ritmo, armonía y forma, en sincronía con cada una de las apariciones de los distintos instrumentos. Los cambios rítmicos comandados por la guitarra producen en la escucha un efecto de crecimiento musical constante a medida que transcurren los compases, marcando cada entrada de la melodía el paso de ese avance musical.

Armónicamente hablando, se trata de un pasaje muy inestable en el que la melodía transita entre tonalidades alejadas (La m inicialmente en violonchelo, Fa m en trompa, La b M en oboe, La b m en fagot y Si M en violines).

El tema principal reaparece en la Reexposición a cargo de toda la orquesta (compases 166 a 172) pero esta vez se interrumpe antes de que se interprete la melodía rítmica del final. Además, se acorta en dos compases la duración de la melodía de las notas ligadas al prescindir de las notas blancas con puntillo.

La reanudación del tema principal se realiza desde el compás 220 a 228 a cargo de la sección de cuerdas y el fagot. Sobre la melodía rítmica del tema principal se superpone el gesto inicial de la melodía de notas ligadas en forma de *ostinato*, interpretado por el resto de instrumentos con predominio de las trompas. En la reanudación de la melodía rítmica se observa en esta ocasión que la segunda frase no queda suspendida sino que se completa (ver figura 9.7).

Figura 9.7 Reexposición de la melodía rítmica de tema principal, cc.220-228

La reexposición del tema principal se prolonga con una coda que extiende éste 16 compases más hasta el final. La coda se inicia en los compases 228 a 231 con un gesto musical en *ostinato* muy característico y muy apreciable a la escucha, interpretado en flautas, oboe, violines y trompeta, este último con especial énfasis. La guitarra continúa en el compás 232 con el mismo gesto con el que parece que va a concluir la pieza (figura 9.8).

The image displays a musical score for measures 229 to 232. The score is written for a large ensemble, including Fl. 1ª, Fl. 2ª e Picc., Ob., Cl., Fag., Tru., Ctr., V. 1ª, V. 2ª, Vla., V. C., and C. B. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows a complex, rhythmic ostinato pattern that is repeated across the measures. The pattern is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a dense, textured sound. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the woodwinds and strings playing the ostinato, and the brass and guitar providing harmonic support. The score is marked with '229' at the beginning and '232' at the end, indicating the measure numbers. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, all contributing to the overall musical structure of the coda.

Figura 9.8 Gesto musical en *ostinato* en la coda, cc.229-232

Sin embargo, de forma súbita surge la melodía rítmica del tema principal de nuevo interpretada por tres instrumentos en contrapunto, Fagot, la trompeta 1ª y la guitarra que provoca un efecto de calma y despedida, que culmina con los acordes del inicio del movimiento en pianísimo, primero a cargo de las cuerdas primero y en último término la guitarra con el fagot. En definitiva, el concierto se cierra con la exposición inversa respecto al inicio de los elementos musicales del tema principal, es decir, primero la melodía rítmica y posteriormente, la secuencia de acordes (ver figura 9.9).

El tema principal en la reexposición se vuelve a desarrollar armónicamente en la tonalidad principal Re M en la que concluye el movimiento. Queda claro por tanto la estabilidad de dicho tema y su anclaje a la tonalidad de referencia.

The image displays three systems of musical notation for measures 236 through 243. The first system (measures 236-239) features a Guitarra (Guitar) part with a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, marked with a forte (f) dynamic. The second system (measures 240-243) includes parts for Fagot (Bassoon), Trompa (Trumpet), and Guitarra. The Fagot and Trompa parts are marked with a piano (p) dynamic, while the Guitarra part is marked with a forte (f) dynamic. The third system (measures 244-247) shows parts for Fagot, Guitarra, Violin 1st (V. 1ª), Violin 2nd (V. 2ª), Viola (Vle.), Violoncello (V. C.), and Contrabajo (C. B.). The Fagot and Violoncello parts are marked with a piano (p) dynamic, while the Violin 1st, Violin 2nd, and Viola parts are marked with a forte (f) dynamic. The Guitarra and Contrabajo parts are marked with a piano (p) dynamic. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 9.9 Pasaje musical del final del primer movimiento, cc.236-243

El tema secundario tiene carácter contrapuntístico muy cantable y de duración muy breve (4 compases). Armónicamente es también estable aunque se traslada de tonalidad en cada repetición.

Aparece por primera vez en la Exposición en el compás 83, interpretado por la guitarra y el fagot (figura 9.10) con métricas diferentes, combinación también usada varias veces en la melodía rítmica del tema principal. Resulta interesante la forma en la que se presenta esta melodía, rompiendo bruscamente el dramatismo musical de los compases anteriores (puente musical) y apareciendo como una melodía desenfadada, aspecto al que contribuye en gran medida la elección del fagot. En esta ocasión el tema se desarrolla en la tonalidad principal Re M.

Se repite de nuevo el tema secundario dentro de la Exposición en el compás 97, interpretado por los mismos instrumentos aunque en esta ocasión trasladado a Fa M.



Figura 9.10 Tema secundario a dúo guitarra y fagot, cc.83-86

En la Reexposición vuelve a aparecer el tema secundario en el compás 187 a cargo del clarinete, la trompeta y la guitarra, manteniéndose en esta ocasión la misma métrica de 6/8 en las diferentes voces (figura 9.11). En este caso el clarinete y la trompeta se reparten las voces que interpretaba la guitarra en la exposición; el gesto musical interpretado por la trompeta con sordina, añade el toque tímbrico desenfadado que se pierde al usar el clarinete en lugar del fagot.



Figura 9.11 Tema secundario en guitarra, clarinete y trompeta, cc.188-191

El tema secundario se repite de nuevo en la Reexposición (compás 202) a dúo la guitarra y el fagot en contrapunto con ésta, de la misma forma que en la exposición, aunque ambos instrumentos mantienen la misma métrica 6/8 a diferencia de lo que ocurría en la exposición.

Desde el punto de vista armónico, el tema secundario se interpreta en la Reexposición trasladado la primera vez una cuarta ascendida (Sol M) y en la repetición se vuelve a trasladar una tercera ascendida (SibM), es decir, sigue el mismo esquema armónico de la Exposición.

En consecuencia, se puede concluir que el tema secundario no está anclado a ninguna tonalidad fija, sino que transita por diferentes tonalidades en cada una de las repeticiones aunque manteniendo el esquema armónico de tránsito entre relativos mayores: ReM-FaM en la exposición y SolM-SibM en la reexposición.

9.2.2.2 PUENTES MUSICALES

Mientras que los temas pretenden situar al oyente en un contexto histórico musical, los puentes musicales tienen como objetivo guiar al oyente en la escucha, marcando los cambios temáticos o de secciones de la forma más atractiva posible, lo que requiere continuos cambios en la rítmica y la armonía que provocan sensaciones de movimiento, sorpresa y agitación, entre otras.

En este movimiento se utiliza un puente musical único que sirve de base con ligeras variaciones para enlazar:

- el tema principal con el tema secundario, tanto en la Exposición como en la Reexposición.

- el tema secundario y la repetición de éste, tanto en la Exposición como en la Reexposición.

- secciones: final de la sección de la Exposición con el inicio de la sección de Desarrollo y final de la sección de Desarrollo con la Reexposición.

Está constituido por gestos musicales de ritmo variable y gran movimiento: escalas rápidas de doce semicorcheas, corcheas en *ostinato* con métrica 3/4 y acordes rasgueados de seis notas en métrica de 6/8 y en fortísimo que detienen bruscamente el movimiento. Tiene un marcado aire español, enfatizado por las escalas rápidas y los rasgueos. Armónicamente se desarrolla en modo menor, proporcionando un aire modal que reafirma más el mencionado carácter español.

La primera aparición se realiza en la segunda sección de la Exposición, en un pasaje musical que actúa como puente de conexión del tema principal con el tema secundario (compases 74 a 82) y que se produce después de un primer pasaje musical de conexión (compases 61 a 73), en el que la guitarra interpreta los primeros acordes de la secuencia del tema principal, seguidos de la melodía del tema principal ligeramente transformada. El puente musical tiene como protagonista principal a la guitarra que actúa como hilo conductor de la música (ver figura 9.12). Armónicamente, se desarrolla en Si m, relativo menor de la tonalidad principal.

Figura 9.12 Puente musical, cc.74-82

El puente musical se repite para enlazar el tema secundario y la repetición de éste (compases 90 a 97), aunque en esta ocasión se recorta en los dos compases finales. El puente se traslada a Rem. Al puente se llega mediante el acorde de paso MibM.

Después de la repetición del tema secundario vuelve a aparecer el puente musical al objeto de cambiar de sección (compases 104 a 114). Como en el caso anterior dicho puente se alcanza a través de un acorde de paso (Sol b M). En esta ocasión se transforma ligeramente especialmente la cadencia, con un diseño melódico ondulante constituido por un tren de semicorcheas interpretado en la guitarra. Mediante dicho diseño se mantiene la música en suspenso durante dos compases para acabar descendiendo en una emocionante y vertiginosa escala rápida de tresillos de semicorcheas.

El efecto conseguido en la escucha es parecido al que se producía con la escala de seisillos utilizada en la entrada del tema principal; sin embargo, en esta ocasión más acentuado y con una notable mayor sensación de movimiento, debida en primer lugar, a los tres compases previos ascendente-descendente y, en segundo lugar, a la introducción de los tresillos en la escala descendente final (figura 9.13).

Figura 9.13 Cadencia del puente musical en cambio de sección, cc.110-114

Desde el punto de vista armónico, el puente musical se traslada esta vez una quinta ascendente a La m, siendo más apreciable el aire español gracias al gesto musical del oboe.

En la segunda parte de la sección de desarrollo se establece un puente musical que enlaza con la sección de reexposición; se inicia con un pasaje musical, prolongación del diseño musical interpretado en la guitarra con el que acompañaba las diferentes apariciones de la melodía principal (compases 150 a 155) (figura 9.14).

A partir del compás 156 y hasta el final de la sección reaparece de nuevo el puente musical con dos de sus gestos musicales principales: las escalas de semicorcheas (en este caso descendentes) y los acordes contundentes y rasgueados. El puente se sitúa en esta ocasión en un contexto musical de transformación orquestal con gran participación de instrumentos y densidad sonora. Mantiene el aire español pero con un elevado incremento del movimiento y agitación al que contribuyen todos los instrumentos con la mezcla de texturas y ritmos organizados en grupos (figura 9.15).



Figura 9.14 Pasaje de conexión previo al puente musical, cc.150-155

Figura 9.15 Puente musical final sección de desarrollo, cc. 156-163

Desde el compás 156 se repite recurrentemente (hasta 4 veces) un mismo esquema musical de dos compases de duración en el que destaca una misma melodía interpretada por el violín que va ganando en intensidad y tensión- El punto culminante se alcanza en los compases 164 y 165 en los que el movimiento queda retenido momentáneamente

tras un silencio de corchea (segundo y tercer tiempo de la primera parte del compás) que se rompe con la aparición en fortísimo de la escala descendente interpretada a cargo de la orquesta y que nos conduce con una gran fuerza a la Reexposición, con la entrada de toda la orquesta.

Armónicamente se trata de un pasaje musical que se desarrolla principalmente en Si m alcanzando su mayor intensidad en torno a su dominante Fa#M (compases 162 a 165).

El puente musical reaparece de nuevo en la reexposición para conectar el tema principal con el tema secundario (compases 179 a 187). Como ocurría en la Exposición le precede un pasaje musical previo en el que se interpreta la melodía principal transformada. Sin embargo, armónicamente es más inestable transitando a través de flexiones por Si menor y Mi menor.

De la misma manera que ocurría en la Exposición, el puente que enlaza el tema secundario con la repetición de éste se inicia en un acorde de paso, en este caso el acorde de paso La b M y pasaje posterior en Sol m. Desde ahí y a través de un pasaje musical constituido por una sucesión de acordes de paso, reaparece de nuevo el puente de conexión, en esta ocasión en Re m (cc.209 a 219).

El puente finaliza con la misma escala de semicorcheas ascendente-descendente con la que se alcanzaba la sección de Desarrollo, aunque en esta ocasión lo hace en la tonalidad de Re menor en lugar de La menor.

Desde el punto de vista armónico el puente se presenta en diferentes tonalidades, siempre en el modo menor. Así tenemos la estabilidad armónica personificada en el tema principal, mientras que el movimiento armónico está protagonizado por la combinación puente-tema secundario.

9.2.2.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Cabe destacar, en primera instancia, la forma poco convencional en la que se abre el concierto, con la guitarra en solitario, acompañada exclusivamente por un re casi imperceptible a cargo del contrabajo, interpretando una sucesión de acordes rasgueados mientras la orquesta espera su entrada durante 18 compases. Es una forma original de enfocar la atención del espectador en la guitarra, para que el oyente pueda observar sus posibilidades sonoras tan cuestionadas hasta la fecha para desarrollar una obra concertante en torno a ella. Es toda una presentación en sociedad del instrumento en esta nueva faceta y lo hace además con el elemento más característico del mismo, el rasgueo, tan ampliamente usado como técnica de acompañamiento. En estos compases el compositor explota al máximo las posibilidades sonoras del instrumento, para ello va realizando un *crescendo* que alcanza su máximo sonoro gracias a los acordes de 6 notas formados por los bordones al aire y las notas situadas en la parte alta del registro del instrumento (compases 13, 14 y 15) que proporcionan volumen y contraste máximos (figura 9.16).

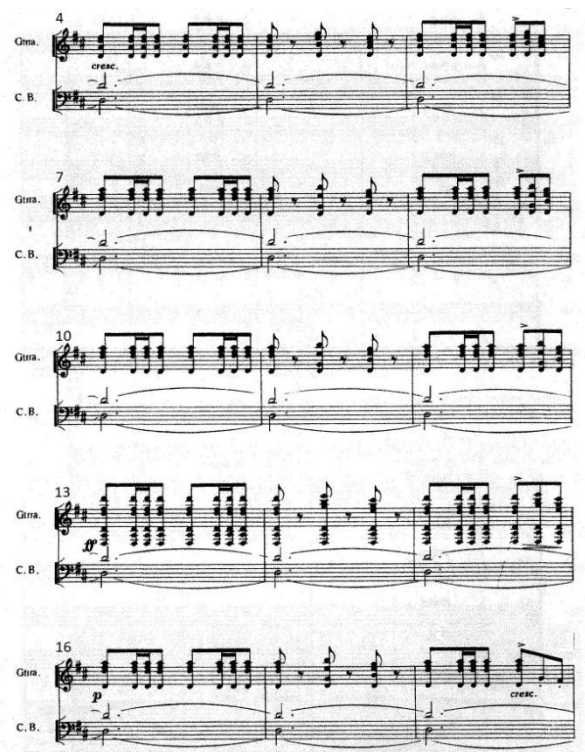


Figura 9.16 Dinámica de la secuencia inicial de acordes, cc.4-18

Resulta interesante también el pasaje musical que se inicia a partir del compás 138, pocos compases después de arrancar la sección de Desarrollo y que llega hasta el compás 150. En primer lugar, por el cambio de dinámica que representa, habida cuenta de cómo se ha iniciado esta sección, con la aparición del violonchelo interpretando la melodía principal en una tonalidad menor (La menor) que dota al pasaje de una gran languidez y melancolía. En segundo lugar, porque este cambio de dinámica que crece en movimiento y agitación, tiene su principal protagonista en la guitarra que hace un alarde de formas, armonías y rítmicas variadas que van cambiando según avanzan los compases, coincidiendo con la sucesiva entrada de instrumentos que interpretan la melodía principal o parte de ella.

Primeramente, la guitarra interpreta una sucesión de semicorcheas que conforman una escala ascendente-descendente que dota al pasaje de una enorme fluidez musical, sobre la que se escucha de manera superpuesta la melodía interpretada por el clarinete. En el compás 141, la guitarra inicia un trémolo de tresillos en los graves que aumenta el movimiento y la sonoridad, acorde con la entrada de la trompa. Este pasaje estalla con los seisillos de acordes en tiempo de semicorchea que coincide con la entrada del oboe y donde el movimiento alcanzado en este punto es máximo (c.143). A partir de ahí, se relaja momentáneamente la sonoridad mediante una escala de semicorcheas, pero no así el movimiento. Éste vuelve a crecer con el trémolo de tresillos en los graves, primero

coincidiendo con la entrada del fagot y después, con los seisillos de acordes en la incorporación de los violines primeros al oboe, fagot y trompa (figuras 9.5 y 9.6).

Este pasaje consigue por tanto, situar el momento musical en un punto de movimiento y agitación, preparado para la explosión final de la sección de desarrollo. Ésta se inicia en el compás 156, partiendo del punto lánguido que nos dejó el violonchelo en la entrada de la sección (figura 9.15).

Se trata por tanto de una preparación extensa, muy lograda y a la vez estéticamente muy bella

Otro pasaje muy interesante es el que nos proporciona las trompas en los primeros compases de la coda. La interpretación entrecortada de las primeras notas de la melodía principal sobresale sobre el resto de los instrumentos de madera, dando un aire de solemnidad de palacio al pasaje que posteriormente será enfatizado con la entrada de las trompetas (figura 9.7).

Por último es interesante también la manera tan natural en la que se produce el cambio rítmico y sonoro del final de la coda que pasa de un aire solemne y sonoro a un aire de despedida suave y que va perdiendo sonoridad. La clave puede estar en el esquema musical empleado en las trompetas y posteriormente en la guitarra: tres corcheas cuyo efecto es retentivo, seguidas de unos acordes en disposición de seisillos de semicorcheas cuyo efecto es aumento de la sonoridad. Cuando finaliza el último seisillo interpretado por la guitarra (compás 235) el oído espera de nuevo una retención de tres corcheas, momento que aprovecha el compositor para introducir la primera corchea que abre el pasaje contrapuntístico, produciéndose de esta manera el cambio buscado de una forma natural (figuras 9.8 y 9.9).

9.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

El carácter flamenco está presente a lo largo de este movimiento a través de elementos musicales característicos que se conjugan constantemente en la melodía: variedad rítmica que provoca aceleraciones y desaceleraciones, retención de notas mediante continuos adornos y floreos, combinada con periodos de fluidez música, generalmente lograda con escalas ascendentes y descendentes en tiempos rápidos (fusas y semifusas). Asimismo, resulta muy interesante el despliegue imaginativo de gestos y formas musicales que hace el compositor para materializar a lo largo del movimiento este efecto de variación rítmica, combinación de retención y fluidez, especialmente en la cadencia.

El movimiento tiene una parte de Exposición de los temas (compás 1 hasta el compás 36), una parte que podríamos considerar de Desarrollo (compases 37 a 83) en la que se desarrollan musicalmente los temas y que incluye una espectacular cadencia de 27 compases de duración (se inicia en el compás 57) con la que finaliza y, por último, una breve Reexposición de los temas (compases 84 a 93), a la que le sigue una coda final

que comienza en el compás 97 y con la que finaliza el movimiento. En la figura 9.17 se refleja la estructura en detalle.

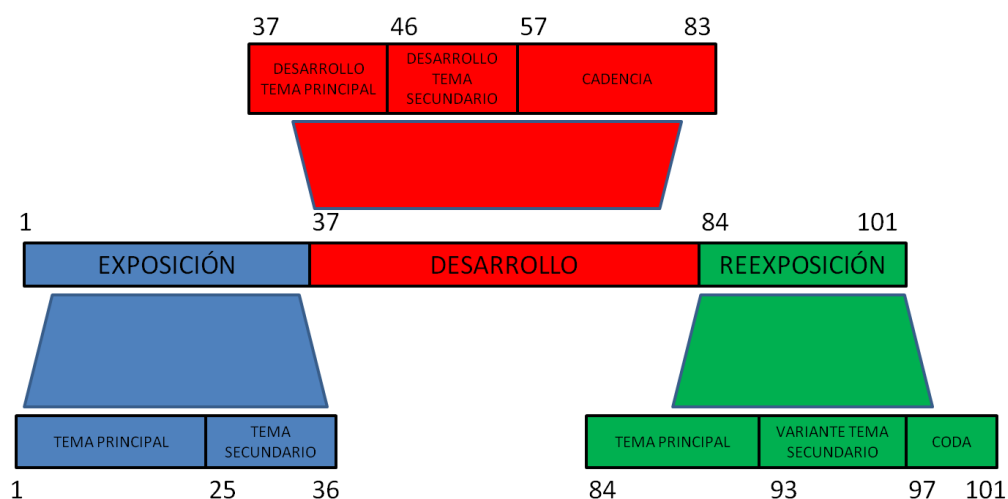


Figura 9.17 Estructura del segundo movimiento

La Exposición presenta un tema principal y otro secundario, emparentados entre sí aunque armónicamente contrastantes. El primero, de gran belleza y con una estructura de melodía acompañada muy clara. El segundo con una estructura algo confusa y con una melodía dividida en un aparente diálogo entre instrumentos. La estructura de este último se asemeja más a la estructura de un puente musical que a la de un tema; en este sentido actúa en parte como puente aunque realmente sea un tema.

La sección de Desarrollo transforma ambos temas adquiriendo una interesante personalidad en su nueva apariencia. La melodía del tema principal se traslada al registro grave, en donde la melodía funciona también bien gracias en parte a la tímbrica que proporcionan los bordones. La transformación del tema secundario imprime un considerable movimiento al pasaje musical.

La Reexposición tiene como protagonista el tema principal que irrumpe con gran intensidad interpretado por toda la orquesta. Finaliza con una breve variante del tema secundario muy contrapuntística.

La coda final se caracteriza por la repetición del gesto musical inicial del tema secundario, primero en el fagot, después en el clarinete y por último en la guitarra, a modo de despedida, decayendo hasta la cadencia final.

9.2.3.1 TEMAS

La melodía del tema principal se inicia a cargo del corno inglés quizás porque el compositor quiere remarcar con la tímbrica de este instrumento el carácter exótico de la melodía en su primera puesta en escena. Sin embargo, cuando la guitarra la interpreta la dota de un carácter claramente flamenco. La melodía inicial se transforma en una melodía a flamencada, introduciendo un mayor número de cambios rítmicos y de velocidad, mediante la incorporación de notas rápidas adicionales (Fusas y semifusas) y continuos adornos y floreos que retienen la melodía al más puro estilo flamenco.

Dicha melodía está formada por dos frases de 5 compases cada una. Armónicamente, se mantiene estable en la misma tonalidad. Ambas frases se interpretan por separado: se interpreta la primera frase en el corno inglés (compases 2 a 6) seguida de la repetición en la guitarra (compases 7 a 11) (ver figura 9.18) y, a continuación, la segunda frase en el corno inglés (compases 12 a 16) seguida de la correspondiente repetición en la guitarra (compases 17 a 21) (ver figura 9.19). La interpretación del tema se realiza en Si m en todo momento.

La interpretación de la melodía en el corno inglés está acompañada por los acordes de la guitarra en un aire andante y con una sonoridad arpegiada que nos recuerda a un arpa. En la segunda frase, los acordes de la guitarra están armónicamente más coloreados.

La interpretación de la melodía en la guitarra se realiza siempre transformada con notas adicionales, cambios rítmicos y con floreos. La melodía así transformada proporciona una sensación de mayor velocidad, con un aire claramente flamenco. Se producen frecuentes retenciones provocadas por los floreos que se combinan e intercalan con pequeñas escalas que producen el efecto contrario, una cascada que fluye musicalmente. El acompañamiento en este caso corre a cargo de las cuerdas en un sutil pianísimo.

En la segunda frase, la guitarra transforma aún más la melodía, llegando a transformar el penúltimo compás en dos compases con un *ostinato* en la nota *si* que se mantiene durante medio compás (c. 20). El efecto de dicho *ostinato* es enfatizar la retención de la melodía, aumentando la expectativa de resolución en el oyente. Situación que se resuelve satisfactoriamente en el compás siguiente, explotando musicalmente en una cascada de tresillos de fusas ascendente-descendente que enfatiza todo lo contrario: la fluidez musical.

[illegible][illegible]

Una vez expuesto el tema principal comienzan a entrar a partir del compás 22 el resto de instrumentos, interpretando parte de la melodía o gestos musicales derivados de ésta con los que se cierra la presentación del tema principal. Primero el violonchelo, luego simultáneamente los violines y las violas, después y ya de forma superpuesta entran la flauta 1ª y el oboe.

En la sección de Desarrollo se vuelve a exponer el tema principal (compás 37) a cargo de la guitarra pero invirtiendo la melodía a los graves, como si de una reexposición trocada se tratara. El acompañamiento corre también a cargo de la guitarra, intercalándose con la propia melodía.

La melodía en esta ocasión se desarrolla en los graves en lugar de los agudos y queda entrecortada por silencios en los que sólo se oye el acompañamiento. No obstante, se conservan las dos frases del tema principal, la primera desde el compás 37 a la primera parte del compás 41 y la segunda se inicia en el compás 42. Previamente a la entrada de la segunda frase, se ejecuta una escala ascendente de tresillos en *crescendo*, muy expresiva, que eleva una octava la nota en la que finaliza la primera frase (ver figura 9.20). En esta ocasión se podría situar el tema principal en Mi menor.

Figura 9.20 Repetición tema principal en los bordones de la guitarra, cc.37-46

La última aparición del tema principal se produce en la Reexposición, en donde irrumpe como una explosión a cargo de todos los instrumentos (a excepción sólo de los instrumentos de metal). La interpretación del tema se realiza con un pequeño desfase en los instrumentos de madera, enfatizándose de esta forma el gesto musical inicial del

tema y generando al mismo tiempo un pequeño contrapunto (ver figura 9.21). En este caso la tonalidad ha ascendido una quinta situándose en Fa# menor.

The image displays a musical score for orchestra, specifically measures 84 through 93. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 84 to 89, and the second system covers measures 90 to 93. The instruments listed on the left are: Fl. 1ª, Fl. 2ª e Picc., Ob., Cl., Fag., Cor., Tbn., V. 1ª, V. 2ª, Vle., V. C., and C. B. The key signature is F# minor, indicated by three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score features a reexposition of the main theme, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *loco*. The measures are numbered at the beginning of each system: 84, 87, 90, and 92.

Figura 9.21 Reexposición tema principal en orquesta, cc. 84-93

El tema secundario se presenta por primera vez a partir del compás 25; se trata de un tema emparentado con el tema principal con una duración de 6 compases. Está organizado en dos frases de 3 compases cada una de ellas y cada frase a su vez, está dividida en dos semifrases de uno y dos compases respectivamente. Se trata también de una melodía acompañada por una secuencia de acordes en forma de andante.

La primera frase (compases 25 a 27) es interpretada por el clarinete (primera semifrase), seguida de la guitarra (segunda semifrase) que finaliza con un *ostinato* de semifusas que eleva la retención musical a su máxima expresión (ver figura 9.22). Dicha frase se repite una vez más antes de pasar a la segunda, que en esta ocasión es interpretada por el fagot y la guitarra y trasladada armónicamente.

La segunda frase (compases 31 a 33) es interpretada por el oboe, violines primeros y violonchelo al unísono, seguido de la guitarra que esta vez interpreta un diseño musical contrapuntístico que camina musicalmente con ritmo constante en descenso por tramos y sin retención, lejos del aire flamenco presente hasta el momento (ver figura 9.23). La segunda frase también se repite trasladada armónicamente.

El tema secundario se desarrolla dentro de una gran inestabilidad tonal, sucediéndose continuas flexiones: Sim-MiM-LaM (primera frase) y Rem-Solm-Dom (segunda frase). Sin embargo, como se puede observar, se mantiene el mismo esquema armónico en ambas frases.

Figura 9.22 Tema secundario. Primera frase, cc.25-27

En la sección de Desarrollo se presenta nuevamente el tema secundario aunque transformado. La primera frase comienza en el compás 46 hasta el compás 49, esta vez a cargo del oboe, en lugar del clarinete y del fagot; el trino final se traslada a la guitarra aumentando considerablemente la expresividad sonora y enfatizando la retención de la melodía; posteriormente se inicia una escala vertiginosa en La menor que recorre completamente el diapason de la guitarra (ver figura 9.24). La frase se repite posteriormente desde el compás 49 hasta el compás 52 de la misma manera pero trasladada a otra tonalidad (Re menor).



Figura 9.23 Tema secundario. Segunda frase, cc.31-33

La segunda frase del tema secundario queda reducida a la segunda semifrase. La interpretación se realiza a dos voces en modo canon imitativo a la octava. Se presenta dos veces: la primera vez, interpretada por la flauta 2ª y el oboe con flexión a Fa m (V/I) y la segunda vez, interpretada por la flauta 1ª y el oboe, con flexión a Sol m (V/I) (ver figura 9.25).

Figura 9.24 Tema secundario en sección de Desarrollo. Primera frase, cc.46-49

The image displays a musical score for measures 52 to 54. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Fl. 1ª, Fl. 2ª e Picc., Ob., Cor., Trib., Gtra., V. 1ª, V. 2ª, Vie., V. C., and C. B. The tempo is marked 'Più mosso'. The key signature is one sharp (F#). The score shows a complex arrangement with various dynamics (pp, cresc., f) and articulations (acc). The first system (measures 52-53) features a prominent melodic line in the first flute and oboe, with the guitar playing a rhythmic accompaniment. The second system (measure 54) continues the melodic development, with the first flute and oboe playing a canon imitative at the octave.

Figura 9.25 Tema secundario en sección de Desarrollo. Segunda frase, cc.52-54

Por último, se presenta una variante breve del tema secundario al final de la Reexposición, justo después del tema principal en el compás 93. La interpretación corre a cargo de la flauta 1º y del oboe, en un precioso canon imitativo a la octava, al más puro estilo barroco, que continúa la guitarra en solitario (ver figura 9.26). La tonalidad del pasaje es en Do# menor, una quinta ascendente con respecto a Fa# menor en la que concluyó la melodía principal del pasaje previo.

Figura 9.26 Variante del tema secundario en la Reexposición, cc.93-97

9.2.3.2 CADENCIA

La Cadencia en este segundo movimiento tiene un papel relevante no sólo en lo que al propio movimiento se refiere sino también en lo que representa para el Concierto.

La Cadencia se alcanza en el compás 57 una vez finalizada la interpretación del tema secundario en la sección de Desarrollo. Se llega a través de un diálogo musical de todos los instrumentos de la orquesta (salvo la sección de cuerdas) que interpretan el mismo gesto musical de tresillos de semicorcheas. El fagot finaliza dicho diálogo en la nota re.

El compositor hace un despliegue de recursos en la guitarra con el que consigue, a partir de una métrica constante, obtener una variedad rítmica. En los compases 57 a 63 la variedad rítmica se consigue con la nota pedal sol# en la 6ª cuerda que se repite de una forma variable. En los compases 69 a 73 la variedad rítmica se produce mediante la acentuación de notas en tiempos de compás débiles (ver figura 9.27).

Otro elemento musical a destacar en la cadencia es la sustitución de los acordes de acompañamiento por arpeggios de 10 fusas (compases 66 y 68) con una sonoridad que recuerda al arpa y que proporciona una enorme fluidez musical. En los últimos compases dicha fluidez llega a convertirse en un verdadero torrente musical (ver figura 9.28). Todo este caudal musical queda retenido mediante un expresivo *ostinato* de

acordes rasgueados de gran velocidad, suspendidos magistralmente durante un silencio de corchea en el que sólo se escucha un breve *pizzicato* de los instrumentos de cuerda, un ejemplo más de logro musical en lo que a retención se refiere. (9.29).

Figura 9.27 Cadencia, cc.57-75

La cadencia se desarrolla armónicamente en un sol# modo flamenco (cadencia andaluza sobre sol# y pedal de sol#) que le confiere ese aire flamenco tan apreciable. En los 9 primeros compases se interpreta el gesto musical del comienzo del tema principal trasladado a diferentes intervallos por quintas: en re#, sol#, do#, fa# y de nuevo sol# y

por último do#. Asimismo la cadencia andaluza (do#-si-la-sol#) está bastante presente en los bordones de los compases 13 a 20 de la Cadencia (ver figura 9.27).

Los arpeggios rápidos de 10 notas (prácticamente rasgueo) del final (figura 9.28) presentan una sonoridad tonal ambigua en la que siempre está presente el intervalo de quinta La-Mi del II grado. Concluye con la cadencia flamenca (II/I) constituida por el rasgueo del acorde de fusas de La M 7^a (con sexta añadida) interpretada en la guitarra que cae sobre la tónica, interpretada en un original *pizzicato* en las cuerdas (ver figura 9.29).

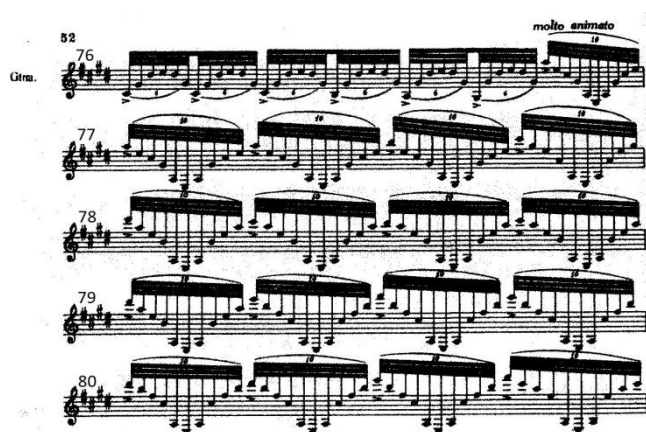


Figura 9.28 Arpeggios sonoridad de arpa en Cadencia, cc.76-80

This musical score shows measures 82 and 83 for a guitar and string ensemble. The key signature has two sharps (F# and C#). The guitar part (Gtr.) is marked with a forte 'f' dynamic and features a rapid, rhythmic pattern of eighth notes. The string parts (V. 1ª, V. 2ª, Vle., V. C., C. B.) are marked with a piano 'p' dynamic and provide harmonic support. The score is divided into two systems, one for measure 82 and one for measure 83. The final measure (83) concludes with a cadence.

Figura 9.29 Cadencia andaluza final, cc.82-83

9.2.3.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Un pasaje muy interesante porque refleja perfectamente el concepto de alternancia retención y fluidez musical, es el que se desarrolla en los compases 47 a 52. La melodía iniciada por el oboe en el compás 47 queda suspendida en un trino *forte* sobre la nota mi, interpretado por la guitarra. Produce un efecto muy logrado debido especialmente a la fuerza expresiva del bordón de la guitarra ante el silencio del resto de instrumentos de la orquesta (ver figura 9.24).

La citada suspensión genera una expectativa en el oyente que se mantiene en la primera parte del siguiente compás y que se resuelve magistralmente con una vertiginosa escala flamenca en La menor que recorre todo el diapasón, nada más y nada menos que tres octavas en menos de un compás. La sensación musical que produce esta escala es el de un torrente sonoro que queda retenido en el compás siguiente en la nota la floreada.

En la repetición del tema, la vertiginosidad es aún mayor ya que la escala se convierte en un descenso-ascenso que le da mayor emoción si cabe (ver figura 9.30).

Figura 9.30 Repetición tema secundario. Primera frase, cc.50-51

Otro pasaje musical digno de destacar es el que se inicia a partir del compás 74 y que corresponde con la mayor sensación de movimiento y tensión de esta segunda parte del concierto. Por una parte, por la variación en la métrica de los compases, pasando de semicorcheas a tresillos de semicorcheas, luego a fusas, después las cuatro fusas se convierten en seisillos y posteriormente dos grupos de seisillos en un grupo de 10 fusas.

Simultáneamente se producen cambios en la dirección de las notas, pasando de arpeggios descendentes, a arpeggios ascendentes, luego se convierten en arpeggios ascendente-descendentes y finalmente en arpeggios descendente-ascendentes.

La sonoridad también se va transformando desde un sonido arpegiado típicamente guitarrístico a un sonido, el de los grupos de 10 fusas, más cercano a la sonoridad del arpa. Al mismo tiempo que queda estabilizado el movimiento (compases 77 a 80), la sonoridad va creciendo en tensión al hacerse el registro de la guitarra cada vez más agudo, hasta que súbitamente se produce un silencio de corchea, acompañado por el *pizzicato* de las cuerdas. A partir de ahí se crea una expectativa que se rompe con la entrada del acorde velozmente rasgueado, en el registro más agudo de la guitarra y en forma de un *ostinato* (ver figura 9.29).

Al final de cada *ostinato* la tensión queda suspendida gracias al último acorde en tiempo de corchea seguido de un silencio de corchea. Esa suspensión repetida varias veces aumenta la expectativa en el oyente que se culmina con la entrada del tema principal con todo su esplendor sonoro en el compás 84. Es una forma magistral de llevar al oyente a un estado emocional elevado en el que éste se vuelve muy receptivo y sensible, momento en el que el lirismo de la melodía principal alcanza su punto más álgido.

Por último, un pasaje que no podemos pasar por alto, es el pasaje musical constituido por los compases finales. Después de la explosión de lirismo del tema principal, cuya melodía evoca un pasado de ensoñación, surge tras las dulces notas de la flauta en compañía del oboe, un precioso tema claramente barroco que nos traslada de vuelta en el tiempo, al momento en el que se desarrollan los acontecimientos que se describen musicalmente en la pieza, como si nos despertáramos del sueño de un tiempo exótico pasado y perdido.

Musicalmente se desarrolla como un canon imitativo a la octava (cc. 95 a 97) precedido de una melodía dulce en los compases anteriores (presentada ya en los cc. 25 y 27) (ver figuras 9.22 y 9.26).

Resulta también particularmente interesante la sensación que produce el gesto musical de los compases siguientes al canon, expuesto ya en los compases 22 y 23, en un ralentizando, primero el fagot, luego el clarinete y por último la guitarra, como si nos estuvieran despidiendo y alejando de ese pasado. Se produce un guiño final en la guitarra con un punteo flamenco floreando la nota fa antes de la cadencia.

La cadencia final termina en la tonalidad de Si M, alcanzando el acorde de tónica con una escala de armónicos en la guitarra (ver figura 9.31).



Figura 9.31 Cadencia final del segundo movimiento

9.2.4. TERCER MOVIMIENTO

Se podría considerar la estructura de este movimiento como un híbrido entre Rondó y tema con variaciones. Por un lado, tiene una estructura estrófica, en donde aparece un estribillo y varias coplas de respuesta. En ese sentido respondería a un Rondó barroco. Sin embargo, el estribillo o tema principal se repite como si de un tema con variaciones se tratara y no de la forma en la que se repite habitualmente en el Rondó.

Se trata por tanto de una estructura de Rondó compleja en la que se inserta además una estructura estrófica secundaria, una especie de mini-rondó, dentro del rondó principal. Esquemáticamente podría ser: AaA'cA''BbBbA'''dA coda; en donde A sería el tema principal o estribillo y A', A'' y A''' constituyen las variaciones de éste; a, c y d serían coplas de respuesta al estribillo o tema principal; por su parte B sería el tema secundario que está desarrollado a su vez con una estructura estrófica con su correspondiente copla de respuesta b. La figura 9.32 refleja la estructura en detalle.

Llama la atención también la escasez de puentes de manera que el movimiento es un continuo intercambio de tema y copla de respuesta que lo hace musicalmente muy animado.

Hay que destacar el despliegue imaginativo del compositor que combinando una variedad rítmica, métrica y armónica convierte lo que sería un previsible rondó en uno realmente variado y ameno, donde el estribillo surge de la manera más inesperada y en formas diferentes, fundiéndose con las coplas según avanza el movimiento de tal modo que, en algunos momentos parece haber más de un estribillo.

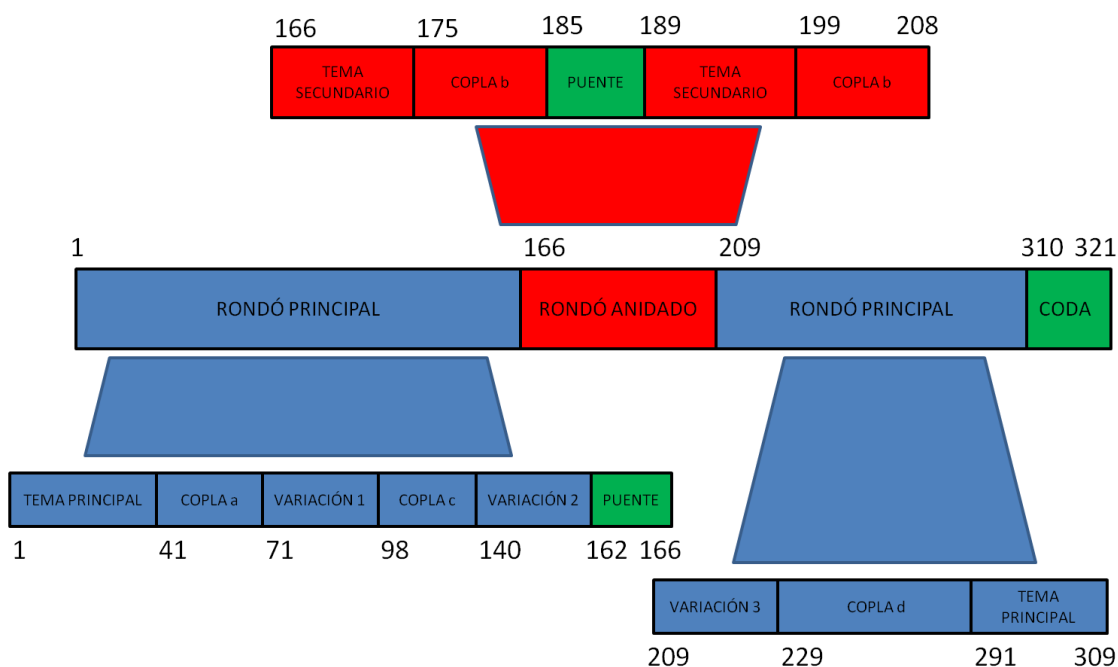


Figura 9.32 Estructura del tercer movimiento

El efecto que consigue este Rondó con anidamiento de un rondó secundario, aliñado con variaciones del tema principal, es la desorientación del oyente, inmerso en una montaña rusa musical en el que es sorprendido continuamente con nuevas coplas, con variaciones del tema principal y con la entrada y salida a un nuevo rondó protagonizado por un tema secundario cuyo parentesco con el tema principal despista aún más. En definitiva, constituye un movimiento musical divertido.

9.2.4.1 TEMAS

El tema principal o estribillo está formado por dos frases de 8 compases. Cada frase está integrada a su vez por una semifrase de 4 compases que se repite; tiene un cambio de estructura métrica: entrada en compás de 2/4 seguido de otro de 3/4 y finaliza en tres compases de 2/4. La entrada de cada frase y semifrase siempre se produce en tiempo de anacrusa. La primera semifrase del tema con una variante cadencial sirve de final del tema (figura 9.33).

Se presenta en primera instancia a cargo de la guitarra (compases 1 a 21) en la tonalidad Si M (VI grado de la tonalidad principal). Seguidamente es interpretado por la orquesta, esta vez en la tonalidad principal de Re M.

Se trata de un tema claramente contrapuntístico y de melodía sencilla y aire popular aunque interesante desde el punto de vista rítmico. La mencionada combinación de métricas y la entrada del tema en tiempo de anacrusa, va a ser una constante en las

diferentes coplas o temas secundarios que van a ir apareciendo a lo largo del movimiento.



Figura 9.33 Tema principal, cc.1-20

A partir del compás 71 y hasta el compás 98 aparece una variación (A') del tema principal, cuya melodía se interpreta con notas picadas, mayoritariamente sobre los bordones de la guitarra y sin melodía de contrapunto. La entrada del tema en tiempo de anacrusa corresponde al tiempo final de la copla que le precede. Dicha variación está organizada en dos partes:

-La primera (cc. 71 a 86), está constituida por dos frases diferentes que se repiten una vez cada una (figura 9.34). Cada frase está integrada a su vez por 4 compases en los que cambia la métrica (primer compás 3/4 y el resto 2/4). La armonía permanece estable sugiriendo la tonalidad principal (Re M).

-La segunda parte (cc.87 a 98) (figura 9.35), está constituida por tres frases (la tercera interrumpida), formadas por cinco compases cada una, también con cambio de métrica (los dos primeros compases en 3/4 y el resto en 2/4). No tiene la misma estabilidad que la anterior ya que la primera frase sugiere Fa # m y las dos restantes Do# m.



Figura 9.34 Primera variación tema principal. Primera parte cc. 71-86

Figura 9.35 Primera variación tema principal. Segunda parte, cc.87-98

La segunda variación del tema principal (A'') aparece en el compás 140 y abarca hasta el compás 162 (figura 9.36). La textura musical en la guitarra cambia por un arpeggio de cuatro semicorcheas que imprime mayor movimiento. La guitarra no actúa en solitario esta vez sino que mantiene un contrapunto con el *pizzicato* de corcheas de la sección de

cuerdas. La estructura se mantiene con respecto al tema original aunque la frase cadencial del tema se alarga y la entrada de éste no se produce en tiempo de anacrusa. Se desarrolla armónicamente de forma estable en Sol M.

Tras la segunda variación del tema principal y mediante un puente musical de 5 compases interpretados por toda la orquesta, se pasa al rondó anidado cuyo protagonista es el tema secundario (compás 166).

Una vez finalizado el pequeño rondó anidado, aparece una tercera y última variación del tema principal (A''') (cc.209 a 228). En esta ocasión el contrapunto del tema se realiza mezclando una gran variedad de texturas: melodía arpegiada en semicorcheas interpretada en la guitarra, tresillos interpretados en flauta 1ª con notas interpoladas en la melodía principal del tema y melodía sincopada en el resto de instrumentos. Todo ello desarrollado en la tonalidad de La M (figura 9.37). Se mantiene la misma estructura de frases del tema original aunque la entrada se hace en tiempo de anacrusa aprovechando el final del rondó anidado que le precede.

Figura 9.36 Segunda variación tema principal, cc.138-161

La reexposición del tema principal se inicia en el compás 291 a cargo de toda la orquesta y abarca hasta el compás 309. Se desarrolla armónicamente de manera estable en la tonalidad principal (Re M).

Con respecto al pequeño rondó, podemos decir que tiene una estructura BbBb, en donde B sería el tema secundario y b la copla de respuesta a B. El tema B comienza en tiempo de anacrusa, como ya va siendo habitual, y está constituido por una frase de 5 compases que se repite trasladada a otra tonalidad. Tiene cierto parentesco con el tema principal destacando igualmente su carácter contrapuntístico y la métrica combinada de 2/4 y 3/4. La primera frase está en la tonalidad de do mayor y la repetición en una segunda ascendente, en la tonalidad de Re mayor. Armónicamente por tanto, es algo menos estable que el tema principal (figura 9.38).

Figura 9.37 Tercera variación del tema principal, cc.211-228

Figura 9.38 Tema secundario, cc.166-174

La repetición del tema secundario se produce en el compás 189 aunque esta vez trasladado una quinta ascendente: en Sol M la primera frase y una segunda ascendente, La M, su repetición. Es decir, se mantiene la misma estructura armónica del tema en la repetición.

Observando el recorrido armónico del tema principal y de sus variaciones, nos encontramos con una estructura jerárquica muy tonal: VI-I-IV-V-I (SiM-ReM-SolM-LaM-ReM). Siguiendo este análisis armónico global, el rondó anidado se podría ver como una flexión tonal a Sol M: DoM (IV)-ReM (V)-Sol M (I)-La M (II). Se regresa a la tonalidad principal a través de La M que se convierte en dominante.

El movimiento finaliza con una coda de 12 compases muy interesante que se analiza en detalle en el apartado 9.2.4.4. La cadencia final se hace sobre la tónica de la tonalidad principal.

9.2.4.2 COPLAS

La primera copla (copla a) comienza en el compás 41 en Fa# m y se construye a partir del material del tema principal. Se compone de tres frases (figura 9.39):

- Una secuencia de acordes interpretada por la guitarra y acompañada por los *pizzicatos* de la viola y violonchelo.

- Una melodía de 4 compases interpretados por la flauta 1ª sobre un fondo armónico distribuido en dos planos: uno, formado por el *ostinato* en fa#; interpretado en la guitarra y otro, formado por los acordes de notas largas en progresión descendente, interpretados en los violines.

- Una melodía en progresión descendente superpuesta al acorde de II 7ª descendido (sol M) de 5 compases de duración, interpretada en solitario por la guitarra.

Figura 9.39 Copla a, cc.41-54

La copla se repite a partir del compás 55 y hasta el compás 70, trasladada una quinta ascendente (tonalidad de Do# m).

La copla c responde a la primera variación del tema principal (A') y está compuesta por tres frases:

-La primera comienza en la parte final del compás 98 y dura hasta el compás 106. Está formada por dos semifrases de 4 compases que se repiten armonizadas de forma diferente. Existe en la segunda semifrase una aparente bitonalidad aunque debería mejor verse ésta como una mayorización del acorde de do# m de la primera semifrase (re b M es idéntico enarmónicamente hablando a do#mi#sol#, es decir do#M). En cada semifrase se mantiene un diálogo entre la guitarra y los instrumentos de la orquesta (figura 9.40).

-La segunda frase está formada por 11 compases desde el compás 106 hasta el compás 116 (figura 9.41). En los primeros 6 compases la frase es interpretada por la guitarra (Mi m) y en los siguientes 5 compases (Si m) por la sección de cuerdas.

-La tercera frase está formada por dos semifrases diferentes que se repiten armonizadas de manera diferente (9.42). La primera semifrase se inicia en el compás 117 y termina en el compás 124 (Si M), repitiéndose armonizada en una cuarta ascendente hasta el compás 132 (Mi M). La segunda semifrase se inicia a continuación hasta el compás 139 y se repite trasladada una segunda mayor descendente: la primera vez se interpreta en

Mi M, pasando a La m a través de la escala descendente y la segunda vez en Re M, llegando a Sol M a través de la escala descendente.

100

Fl. 1^a

Fl. 2^a
e Ploc.

Cor.

Trb.

Qlra.

V. C.

C. B.

105

Fl. 1^a

Fl. 2^a
e Ploc.

Fag.

Cor.

Trb.

Qlra.

V. 1^a

Vie.

V. C.

sempre sfoc.

p

p

Figura 9.40 Copla c. Primera frase, cc.100-106

105

Fl. 1^a

Fl. 2^a
e Ploc.

Fag.

Cor.

Trb.

Qlra.

V. 1^a

Vie.

V. C.

sempre sfoc.

p

p

cresc.

110

Fag.

Qlra.

V. 1^a

V. 2^a

Vie.

V. C.

Acce.

Acce.

Acce.

Acce.

Figura 9.41 Copla c. Segunda frase, cc.106-114

Figura 9.42 Copla c. Tercera frase, cc.117-139

Por su parte, la copla b responde al tema secundario a partir del compás 175 hasta el 185. Tiene un aire festivo, muy rítmico y con una métrica constante de 3/4 aunque con notas que se desarrollan a diferente velocidad y diferente textura: la flauta 1ª y los instrumentos de cuerda en tiempos de corchea, el *piccolo*, en tiempo de fusa y la guitarra, con arpeggios en tiempos de semicorchea, lo que dota al pasaje de una sensación de gran movimiento. Consta de una frase de 5 compases (arranca también en tiempo de anacrusa) que se repite en otra tonalidad (la primera en mi menor y la repetición, una segunda mayor descendente, en re mayor) que se enlazan ambas mediante una escala ascendente (figura 9.43).

The image shows a musical score for Copla b, Fragmento cc.175-182. It is divided into two systems, each starting at measure 175 and 179 respectively. The instruments listed are Fl. 1, Fl. 2 (Piccolo), Ob., Tib., Oboe, V. 1, and V. 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Figura 9.43 Copla b. Fragmento cc.175-182

La copla b se repite a partir del compás 199 trasladada una quinta ascendente: Si menor la primera frase y en una segunda descendente (La mayor) su repetición. Es decir, se mantiene la misma estructura armónica de la copla en la repetición, igual que ocurría con el tema secundario.

La copla d se inicia en el compás 229 como respuesta a la tercera variación del tema principal. Tiene un aire muy bailable y dulce gracias a que se desarrolla con un perfil de melodía descendente-ascendente y como una sucesión de terceras y sextas. Está constituida por una frase de 4 compases que se repite y en la que se cambia de métrica (primer compás 3/4 y el resto 2/4). La copla finaliza con un gesto cadencial en progresión descendente (figura 9.44).

Figura 9.44 Copla d. Fragmento, cc.230-244

La copla se interpreta inicialmente por la guitarra y se repite en diferentes instrumentos a partir del compás 237 en la misma tonalidad (La mayor). A través de una escala descendente de semicorcheas interpretada en los violines se vuelve a presentar la copla (compás 248) pero esta vez en una quinta ascendente (Mi mayor) superpuesta a un *ostinato* en fa# interpretado en el violonchelo. De nuevo la misma escala nos lleva a la tercera repetición, esta vez interpretada por la guitarra en la tonalidad principal y superpuesta a un *ostinato* pedal sobre el bordón de la dominante (la).

En el compás 275 se trunca la repetición de la copla para alcanzar la Reexposición. En esta ocasión, con el fin de aumentar la expectativa del oyente, se prolonga considerablemente el gesto *cadencial* que cambia el sentido de la progresión a ascendente y el gesto musical, a uno arpegiado ascendente-descendente, muy denso (figura 9.45). El efecto de ambos cambios es abrumador en cuanto a movimiento y agitación se refiere, con un final espectacular materializado por una escala rápida ascendente de más de dos octavas de recorrido que nos lleva a un punto musical álgido, desde donde parte la Reexposición.

The image displays a musical score for measures 275 to 288. It consists of four staves: Guitar (Gtra.), Violin I (V. I.), Violin II (V. C.), and Cello/Bass (C. B.). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system (measures 275-279) shows a gradual crescendo ('cresc. poco a poco') in the guitar and strings. The second system (measures 280-284) features a 'Pizzicello' section where the strings play a rhythmic pattern, and the guitar continues its arpeggiated figure. The third system (measures 285-288) shows a 'molto cresc.' section with a forte ('f') dynamic, where the guitar and strings play a more complex, arpeggiated pattern.

Figura 9.45 Gesto cadencial arpegiado copla d, cc.275-288

Desde el punto de vista armónico contrasta la inestabilidad de las coplas con la estabilidad del tema principal y sus variaciones.

9.2.4.3 PUENTE MUSICAL

Se utiliza un puente musical de 5 compases de duración para enlazar la segunda variación del tema principal con el rondó anidado protagonizado por el tema secundario (compases 162 a 166). Asimismo, este mismo puente sirva para enlazar la repetición del tema secundario (compases 185 a 189) (ver figura 9.46).

Dicho puente también es utilizado como fondo armónico interpretado por el fagot y la trompa sobre el que se superpone la melodía de la copla d interpretada por la orquesta (compases 240 a 245 y 259 a 264).

9.2.4.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Resulta interesante la exposición del tema principal por parte de la orquesta por la forma sincopada en la que se interpreta éste, combinando las corcheas con silencio en algunos instrumentos con las corcheas completas en otros y variando el papel de los instrumentos en dicha combinación. Todo este conjunto de elementos musicales

enfatisa el carácter contrapuntístico y proporciona además una mayor variedad tímbrica al tema.

The image shows a musical score for measures 162-166. The score is written for a large orchestra, including Flute 1st, Flute 2nd and Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Guitarra (Guitar), Violin 1st, Violin 2nd, Viola, and Violoncello (Cello). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'Arco' (arco). The bridge section is marked with a circled '162' at the beginning.

Figura 9.46 Puente musical, cc.162-166

El uso de escalas es un recurso bastante utilizado por el compositor no sólo en este movimiento sino en los anteriores como ya hemos visto. En el caso que nos ocupa ahora, observamos que dicho uso tiene varias aplicaciones que pasamos a comentar.

La primera de ellas es la utilización de la escala para, sin detener el movimiento, acoplar el gesto musical de un pasaje al gesto musical del siguiente (figura 9.47). Este es el caso por ejemplo de la escala descendente de semicorcheas del compás 139. Dicha escala enlaza el final de la copla c con el inicio de la segunda variación del tema principal. Como se puede observar se pasa de un gesto musical de tresillos a un gesto musical de cuatro semicorcheas que es precisamente el que constituye la escala descendente.

Lo mismo ocurre en el caso del enlace de la copla d con la reexposición del tema principal. En este caso la escala ascendente posibilita el juego de fluidez y retención musical del que se ha hablado ampliamente en el segundo movimiento. Después de una progresión creciente constituida por arpeggios de perfil ascendente-descendente que proporciona el pasaje musical de mayor sensación de movimiento de esta tercera parte del concierto, se produce una suspensión en la dominante en la nota La más alta del registro de la guitarra (compás 288), deteniéndose bruscamente el movimiento. Esta suspensión momentánea crea en el oyente una expectativa que aprovecha el compositor magníficamente para que la entrada de la reexposición sea potente. La escala ascendente

se inicia en el mi más grave (Mi 3) (compás 288) y recorre todo el diapasón hasta alcanzar la nota de la tónica más alta del registro de la guitarra coincidiendo con la entrada *forte* de la orquesta (compás 291).

A. Entre copla c y segunda variación tema principal

B. Entre copla d y reexposición tema principal

Figura 9.47 Escalas acoplando gestos diferentes, cc.138-141(A) y cc.285-291(B)

Una segunda utilización de la escala es la de mantener el movimiento entre las repeticiones de las frases de las coplas (figura 9.48). Por ejemplo, la repetición de la última semifrase de la copla c (compás 135), la repetición de las frases de la copla d (compases 246 a 248 y 265 a 266) o también la escala ascendente entre repeticiones de frase de la copla b (compases 180 y 204).

Para finalizar quisiera destacar la coda final (figura 9.49). Utilizando únicamente el acorde de tónica Re M, desarrolla durante 12 compases un pasaje musical que con pocos elementos proporciona un extraordinario broche final al concierto.

Consigue un efecto rítmico muy interesante, combinando primero una sonoridad sincopada de la orquesta, logrado con las acentuaciones de las notas débiles en primera

instancia y con las notas fuertes posteriormente, con saltos de octavas y posteriormente, iniciando la guitarra una progresión descendente de grupos de 4 semicorcheas desde el registro más alto de ésta: Esto último, proporciona una fluidez musical que precipita el final, que enfatiza el movimiento con el ligado de la tercera nota y la cuarta de cada grupo de semicorcheas.

Este torrente musical se va desvaneciendo hacia un pianísimo que se detiene bruscamente en la tónica, repitiéndose un par de veces más como si se preparara la frenada antes de parar. El *pizzicato* de los instrumentos de cuerda añade el efecto desenfadado que ha rodeado a todo el movimiento.

Fl. 1:
Guitarra:
V. 1:
V. 2:
Vle.:
V. C.:

A. Copla c

Fl. 1:
Fl. 2:
Piccolo:
Ob.:
Cl.:
Fag.:
Cor.:
Guitarra:
V. 1:
V. 2:
Vle.:
V. C.:
C. B.:

C. Copla d

Fl. 1:
Fl. 2:
Piccolo:
Ob.:
Tbn.:
Guitarra:
V. 1:
V. 2:

B. Copla b

Figura 9.48 Escalas entre repeticiones de frases de coplas, cc.134-137 (A), cc.203-206 (B) y cc. 245-249 (C)



Figura 9.49 Coda final, cc.310-321

9.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto.

La orquestación del concierto está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, 2 flautas 1ª, Flauta 2ª y *Piccolo*, 1 oboe 1º y 1 oboe 2º/Corno Inglés, 2 clarinetes en Si, Fagot, 2 Trompas, 2 Trompetas, 2 violines 1º, 2 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo.

La primera consideración tiene que ver con la posición de la guitarra con respecto a la orquesta en lo que a registro sonoro se refiere. En el siguiente gráfico (figura 9.50) se han representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra, agrupándose según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia o enmascaramiento sonoro se producirá con mayor probabilidad con los instrumentos que pertenecen al mismo grupo que la guitarra e irá disminuyendo cuanto más nos vayamos alejando del registro de dicho grupo.

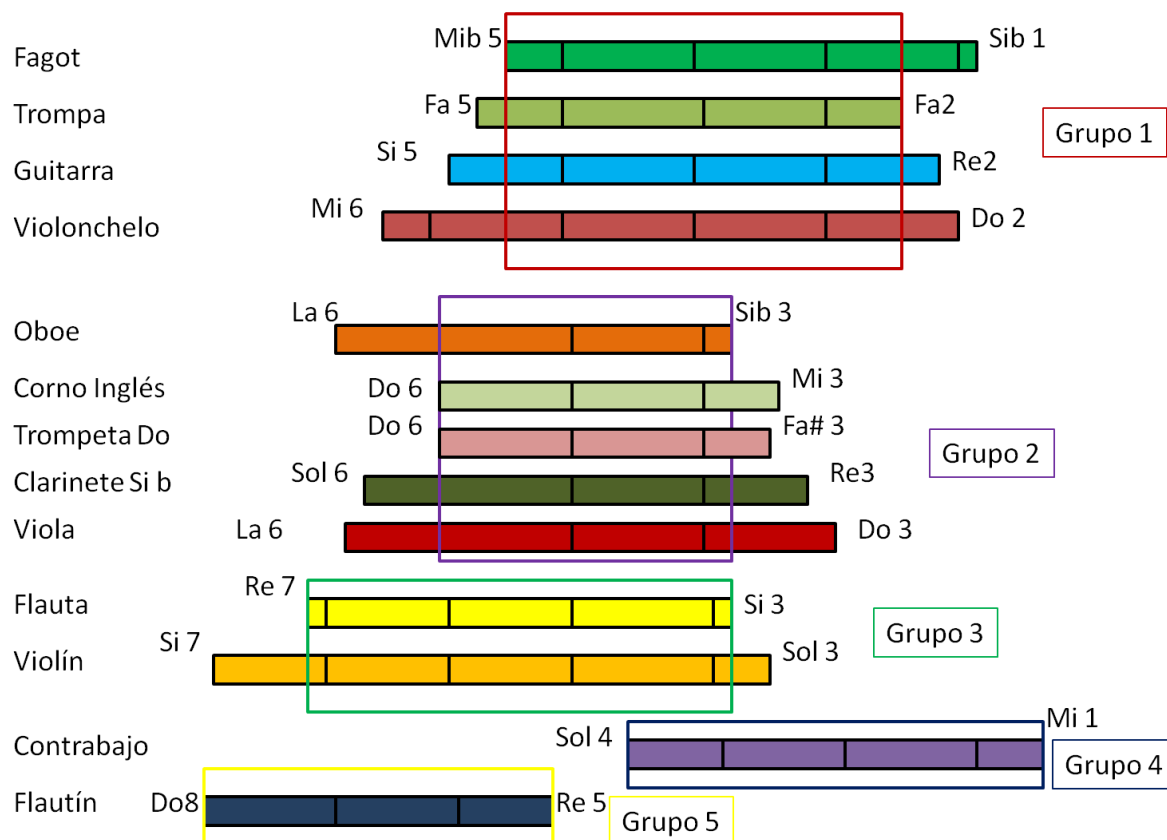


Figura 9.50 Registro de instrumentos de la orquesta

Tenemos por tanto cinco posibles grupos, cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

-Grupo 1: Guitarra, trompa, fagot y violonchelo. Registro común Mi b 5- Fa 2.

-Grupo 2: Viola, oboe, corno inglés, clarinete en si b y trompeta en do. Registro común Do6-Sib 3. Dentro de este grupo la viola y el clarinete si b por un lado y el corno inglés y la trompeta por otro forman a su vez subgrupos más afines.

Grupo 3: Violín y flauta. Registro común Re 7-Si 3.

Grupo 4: Contrabajo. Registro Sol 4- Mi 1.

Grupo 5: Flautín: Do 8-Re5.

En esta obra existe abundancia de diferentes texturas musicales repartidas por los diferentes instrumentos. Este hecho tiene dos efectos opuestos: por un lado, aumentan la probabilidad de enmascaramiento de notas entre instrumentos pero por otro, ayudan al oído a discernir los sonidos de cada instrumento con mayor facilidad. La habilidad del compositor hará que la balanza final se incline hacia uno de los dos lados. En esta pieza como iremos viendo, Rodrigo elige en la mayoría de los casos la mejor textura posible

para la guitarra y esta elección es precisamente una de las mayores cualidades de la obra.

Si tuviéramos que resaltar una característica principal de esta obra en lo que a orquestación se refiere, sería que el concierto está concebido para proporcionar a la guitarra el mayor área de confort posible, solucionando el principal problema que se produce al sumergir la guitarra en la atmósfera sonora de la orquesta: la angustia de ser oída y de no poder transmitir todo el atractivo sonoro que transmite en solitario. Este reto se solventa combinando magistralmente a mi juicio varios factores:

- Uso frecuente de los recursos característicos de la guitarra más audibles, como por ejemplo la presencia de bordones, escalas rápidas y acordes densos de disposición abierta (gran número de notas y amplio registro).

- Elección de texturas apropiadas en las confrontaciones con la orquesta, tales como las secuencias de acordes arpegiados con efecto de *campanela* (cuerdas al aire en *ostinato*).

Este acierto quizás sea la razón por la que guste tanto a los guitarristas interpretar este concierto a pesar de su gran dificultad.

La percusión está ausente en este concierto, siguiendo más la línea de un concierto barroco.

En cuanto a la dinámica se observa en general diferencia de intensidad cuando la guitarra se confronta con el resto de instrumentos; aunque en esta ocasión no es tan marcada, incluso existen numerosos pasajes en los que coincide tanto en el *piano* como en el *forte*. En cualquier caso, la dinámica de estos conciertos se ve alterada por la frecuente utilización de micrófonos que amplifican el sonido de la guitarra; es por tanto difícil valorar correctamente este aspecto, especialmente si se trabaja con grabaciones sonoras como fuente de trabajo. A pesar de ello, entendemos que resulta interesante de cara a establecer estilos, analizar la forma en la que el compositor ha tratado este aspecto, muy importante por otra parte en ausencia de amplificación.

.

9.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

Se observan unos criterios generales que se mantienen en el transcurso del movimiento. En primer lugar, en lo que se refiere al registro, se aprecia una separación más o menos mantenida entre los diferentes grupos de la orquesta; así tenemos que el registro del oboe y el clarinete suele estar por encima del de la guitarra, no tanto la viola que a menudo desciende a la zona media del registro de la guitarra. En lo que se refiere a los instrumentos del mismo grupo de la guitarra se observa que mientras el fagot se mueve en la zona medio baja, el chelo lo hace en la zona medio alta.

Una característica interesante es la amplitud del registro de la guitarra. En numerosas ocasiones las voces están separadas más de una octava, existiendo un frecuente

contraste, muy apreciable a la escucha, entre los bajos (normalmente en bordones) y la melodía situada generalmente en la zona alta del registro.

Llama poderosamente la atención la escasez de pasajes de la guitarra en solitario, de hecho sólo ocurre en los primeros compases. Por el contrario, la guitarra participa en un continuo diálogo con la orquesta, inmersa en una multitud de diferentes texturas orquestales con la dificultad que ello conlleva y de la que sale airoso en la mayoría de los casos. En consecuencia, podríamos decir que el grado de dificultad de este primer movimiento es alto (108 compases de 243, un 44,4%) (figura 9.51).

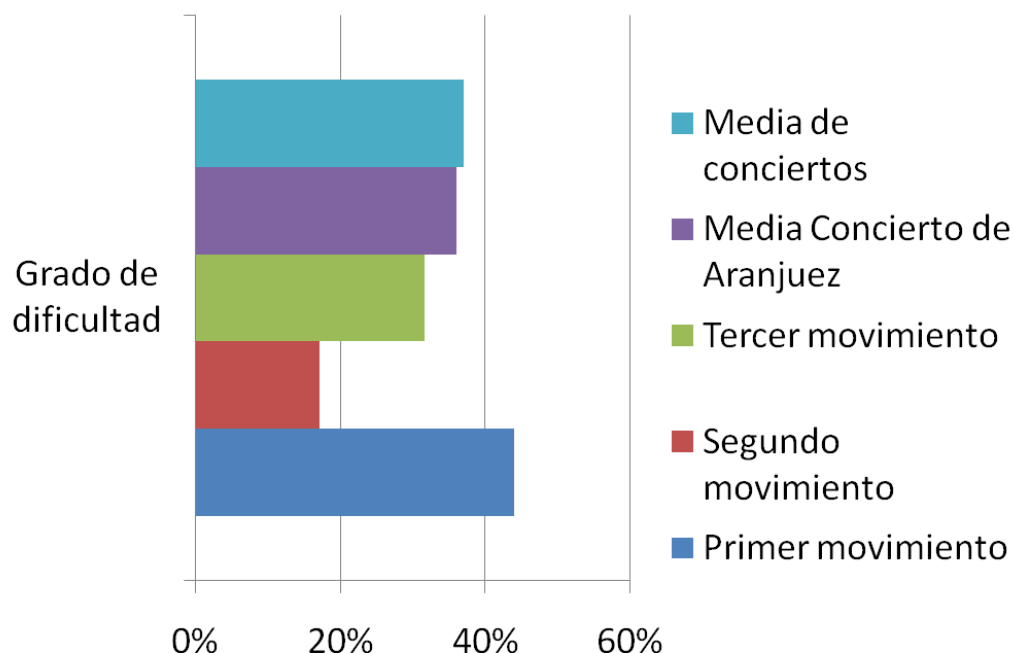


Figura 9.51 Diagrama de barras del grado de dificultad

La guitarra dialoga con la orquesta de dos maneras diferentes:

- de forma contrapuntística con las maderas, especialmente con el fagot.
- melodía al unísono en dúo o en trío, con el fagot siempre presente.
- mediante contraposición de texturas musicales. Las texturas más frecuentes usadas en la guitarra son: escalas rápidas (normalmente de semicorcheas), *ostinatos* de corcheas con nota pedal, acordes densos (normalmente rasgueados) y floreos sobre notas.

La forma de dialogo contrapuntístico funciona bien en líneas generales. Este contrapunto se da con el fagot en el tema secundario (figura 9.10) (compases 83 a 86, 97 a 100, 202 a 205) y su buen funcionamiento se debe en gran parte a los siguientes factores comunes a todos ellos:

- amplio registro en el que se mueven las líneas melódicas.

-interferencia tímbrica limitada en el fagot gracias a las notas picadas.

-claridad de la voz superior interpretada por la guitarra gracias a la distancia con el resto de voces en torno a la octava.

-contraste de texturas de las líneas melódicas entre ambos instrumentos, variada en la guitarra y constante en el fagot.

La dinámica también ayuda, especialmente a las voces intermedias, ya que mientras el fagot interpreta en *p* la guitarra lo hace en *mf*.

En otro pasaje del tema secundario (compases 187 a 191), el contrapunto de la guitarra se lleva a cabo con el clarinete (figura 9.11). El funcionamiento del pasaje es bueno, en parte por la diferencia de registro entre ambos instrumentos pero sobre todo por el contraste que se establece entre una línea melódica más o menos plana del clarinete y una línea melódica claramente ascendente de amplio registro de la guitarra. Lo mismo ocurre en las pequeñas incorporaciones de la trompeta con sordina en la que la línea melódica es un *ostinato*.

La melodía al unísono se da en varios pasajes y siempre con el fagot (figura 9.52). En los pasajes correspondientes a la melodía rítmica del tema principal (compases 19 a 24 y 236 a 239) y en el pasaje previo a la primera aparición del puente musical (compases 71 a 73). En los compases 236 a 239 la trompeta se incorpora dos octavas por encima y en los compases 71 a 73 se incorpora el oboe una octava por encima.

A. Compases 19 a 24

B. Compases 236 a 239

C. Compases 71 a 73

Figura 9.52 Dúos, tríos al unísono con la guitarra

El unísono con el fagot se hace normalmente con notas picadas; funciona bastante bien ya que la tímbrica del fagot en modo picado sirve de resonancia de las notas picadas de la guitarra, escuchándose bastante bien el conjunto. El tercer instrumento pertenece al grupo 2 (oboe y trompeta) y al situarse su línea melódica a distancia de octava o superior se enfatiza la diferencia de registro que existe entre ambos grupos de instrumentos y no interfieren negativamente sobre el dúo fagot-guitarra.

En lo que se refiere al uso variado de texturas entre instrumentos se puede decir, en líneas generales, que el procedimiento funciona bien, en especial las escalas rápidas y los floreos repetitivos en la guitarra. Los acordes densos en general también, aunque hay pasajes en los que la dinámica de la orquesta ahoga el sonido de éstos; es lo que ocurre por ejemplo, en los compases 162, 164 y 165 en los que la densidad sonora por un lado y la sección de metales que apaga el sonido de la zona alta de los acordes por otro, tienen la culpa. La dinámica tampoco ayuda en dichos compases ya que todos los instrumentos interpretan en fortísimo *ff*, con lo que la guitarra queda claramente en desventaja y la densidad de los acordes no es suficiente (figura 9.53).

The image displays two pages of a musical score. The left page is for measures 161 and 162, and the right page is for measures 164 and 165. The score is written for a large ensemble, including Flutes (Fl. 1ª, Fl. 2ª e Piccolo), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor, Trumpet (Trib.), Guitar (Gitra.), Violins (V. 1ª, V. 2ª), Viola (Vle.), Violoncello (V. C.), and Contrabass (C. B.). The music is characterized by dense, complex passages with many notes and rests, indicating a high level of difficulty. The score is written in 4/4 time and features various musical notations, including dynamics (ff) and articulation (accents).

Figura 9.53 Pasaje con dificultad sonora, cc.162, 164 y 165

En cuanto a los *ostinatos* con notas pedal que en ocasiones se acompañan con acordes en tiempo fuerte, bastante frecuentes en el puente musical (figura 9.12), funcionan

bastante bien debido fundamentalmente a que las líneas melódicas del resto de instrumentos son planas, lo que hace que la basculación de la misma nota en diferentes registros realizada en la guitarra sea audible. La basculación de notas del final del compás que se produce también en las flautas no interfiere demasiado debido a la gran distancia de registro que las separa de las de la guitarra.

Hay pasajes en los que la guitarra no sale muy bien parada. El primero es el que se refiere a los trémolos de los compases 142 y 146, en especial este último (figura 9.54).

The image displays two staves of musical notation. The left staff, labeled '20' at the top, contains the notation for measures 142 and 146. It includes parts for Fl. 1ª, Fl. 2ª e Picc., Ob., Cl., Fag., Cor., Gtrra., V. 1ª, V. 2ª, Vle., and V. C. The right staff, labeled '21', continues the notation for measures 142 and 146, including parts for Ob., Fag., Cor., Gtrra., V. 1ª, V. 2ª, Vle., V. C., and C. B. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'divisi' and 'sempre'.

Figura 9.54 Pasaje con dificultad sonora, cc.142 y 146

El trémolo de las cuerdas, en particular el violonchelo que interpreta la misma nota (mi b 3) apaga considerablemente el efecto del trémolo de la guitarra, a pesar de la gran diferencia dinámica (*f* para la guitarra y *pp* para las cuerdas). El segundo todavía es más problemático; se trata del gesto musical *cadencial* de los compases 55 a 58 interpretado por la guitarra al unísono (en el bajo) con el fagot (figura 9.55); el problema radica en la aparición de dicho gesto en medio de una línea melódica marcada y poderosa interpretada por toda la sección de cuerdas. Para mayor desgracia la dinámica favorece el fondo armónico del resto de instrumentos, en particular la trompa, en un *ff* frente al *f* de cuerdas y guitarra.

Figura 9.55 Pasaje con dificultad sonora, cc.55-58

9.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

El segundo movimiento es totalmente diferente en lo que a orquestación se refiere. El grado de dificultad, es decir, de situaciones de confrontación de la guitarra con la orquesta en la que el sonido de la primera puede verse en dificultades, es bajo: de los 101 compases que componen el movimiento sólo en 17 puede estar en aprietos el sonido de la guitarra; estamos hablando por lo tanto de un grado de dificultad de un 16,8%. El resto de compases o bien la guitarra actúa en solitario o lo hace sobre un fondo armónico de perfil plano, normalmente constituido por notas largas. Además la presencia en solitario de la guitarra es bastante elevada: 33 compases, un 32,7 %.

El recurso empleado por la guitarra mayoritariamente en la confrontación con el resto de instrumentos es el uso de acordes densos ligeramente arpegiados (13 compases de los 17) (figuras 9.18, 9.19 y 9.22). En el resto de ocasiones utiliza dos procedimientos distintos: gesto melódico en los bordones (2 compases: compases 33 y 35) y secuencia de terceras ascendente (2 compases. Compases 53 y 54).

El uso de acordes funciona muy bien ya que en realidad la guitarra constituye un fondo armónico sobre el que se superpone la línea melódica, interpretada por las maderas. El efecto arpegiado de los acordes proporciona una textura diferente de la proporcionada

por el fondo armónico más plano de las cuerdas lo que hace sobresalir el sonido de la guitarra. La influencia de la dinámica en este caso ayuda para destacarse aún más del fondo armónico de las cuerdas (que están en un pianísimo).

En cuanto a la secuencia de terceras de los compases 33 y 35 (figura 9.56) hay que destacar que la primera vez no funciona bien pero sí la segunda. Lo anterior se debe a que en la primera vez, al contrario de lo que ocurre en la segunda, el violonchelo interviene en el mismo registro y con una rítmica diferente, apagando la percepción sonora de la guitarra.

Sin embargo el pequeño gesto melódico de bordones funciona siempre bien (compases 53 y 54) (figura 9.57). El buen resultado se debe principalmente a la gran diferencia de registro entre la guitarra y el resto de instrumentos. Además, la segunda vez, la intervención al unísono con el fagot, lejos de interferir, enfatiza aún más el sonido de la guitarra, demostrando una vez más que ambos instrumentos cuando interpretan al unísono en la zona de los bordones proporcionan un efecto resonante que funciona bien. La dinámica en esta ocasión no da ventaja a la guitarra.

The image displays two systems of musical notation for measures 33 and 35. The left system covers measures 33 and 34, while the right system covers measures 35 and 36. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), C. A. (Clarinet in A), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Trib. (Trumpet), Gtrra. (Guitar), V. 1ª (Violin 1), V. 2ª (Violin 2), Vle. (Viola), V. C. (Violoncello), and C. B. (Contrabajo). The right system adds Fl. 1ª (Flute 1) and Fl. 2ª e Picc. (Flute 2 and Piccolo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *rit.* (ritardando). The guitar part is prominently featured in both systems, often playing a melodic line while the strings provide a harmonic background.

Figura 9.56 Secuencia de terceras, cc.33 y 35

The image displays two pages of a musical score, measures 49 and 50. The score is for a full orchestra and guitar. The instruments listed on the left are Fl. 1ª, Fl. 2ª e Picc., Ob., Cor., Trb., Gtra., V. 1ª, V. 2ª, Vie., V. C., and C. B. The guitar part (Gtra.) is shown with a melodic line that is highlighted. The score is in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 9.57 Gesto melódico de bordones en la guitarra

9.3.3 TERCER MOVIMIENTO

En este movimiento el grado de dificultad aumenta aunque se queda por debajo del primero. De los 321 compases podríamos estimar unos 102 compases en los que se producen situaciones de dificultad sonora para la guitarra, es decir, un 31,7%.

Se pueden distinguir desde el punto de vista de la orquestación dos partes diferenciadas en la forma de relacionarse la guitarra con la orquesta. La primera llegaría hasta el compás 135 y se trataría de una parte caracterizada por pasajes musicales contrapuntísticos en los que la guitarra debe moverse y hacer uso de los recursos apropiados para hacerse oír. Desde el compás 166 hasta el final, la relación con la orquesta tiene que ver más con el despliegue de diferentes texturas musicales en los diferentes instrumentos, donde la guitarra hace una exhibición de posibilidades en este sentido.

Centrándonos en la primera parte observamos como la línea melódica de la guitarra va acelerándose, comenzando en corcheas, después tresillos de corcheas y finalmente semicorcheas. Los primeros pasajes contrapuntísticos de la guitarra se efectúan con la flauta (compases 46 a 50, 62 a 66, 129, 134 y 138) (figura 9.58). En este caso el efecto conjunto es bastante satisfactorio ya que el registro de ambos instrumentos está separado al menos una octava y la tímbrica de la flauta no interfiere con el de la

guitarra, a pesar de la diferencia de métrica entre ambos instrumentos en los compases 129, 134 y 138.

A. Compases 46 a 50

B. Compases 62 a 66

C. Compases 129, 134 y 138

Figura 9.58 Pasajes contrapuntísticos

El resto de pasajes contrapuntísticos se realizan con la sección de cuerdas (compases 140 a 162) (figura 9.36). En esta ocasión la línea melódica más variada y rápida de la guitarra frente a una línea melódica bastante plana de *pizzicatos* en el violín y violonchelo hace que el sonido de la guitarra se aprecie sin problemas. Hay que tener en cuenta tanto en este caso como en el anterior que la dinámica no ayuda ya que pone en igualdad a los instrumentos.

La segunda parte se inicia con una confrontación de texturas entre las maderas y metales y la guitarra (copla b) (figura 9.43). La primera, la de las maderas y metales, es de gesto melódico repetitivo plano y muy rápido (fusas). La de la guitarra es arpegiada con nota pedal sobre bordones, algo más lenta pero mucho más fluida. Al ser texturas muy contrastantes se pueden apreciar a la escucha de una manera independiente y por tanto el resultado es satisfactorio

Continúa esta segunda parte con una confrontación de texturas totalmente diferentes y variadas. Comienza con un primer bloque en el que los protagonistas son la flauta 1ª y la guitarra y el tercer elemento de contrapunto lo constituyen la flauta 2ª y el clarinete (variación tercera tema principal) (figura 9.37): la flauta interpretando unos tresillos de corcheas con notas picadas, la guitarra un trémolo adornado en su última nota y la flauta

2ª y el clarinete interpretando una línea melódica de corcheas. El conjunto funciona bien gracias a la diferencia de registro por un lado y fundamentalmente por el movimiento de las líneas melódicas con métricas diferentes: la flauta con gran movimiento ondulante en cada compás y métrica ternaria, la flauta 2ª y clarinete con un movimiento ondulante más lento (varios compases) y métrica binaria de corcheas y la guitarra mucho más plana con un patrón rítmico de cuatro semicorcheas. La diferente métrica hace que la guitarra suene como un tren musical sobre el que sobresale particularmente la línea melódica de la flauta.

El segundo bloque de esta segunda parte confronta una textura de secuencia de terceras (con alguna quinta y sexta) de perfil ondulante con un *ostinato* de corcheas sobre la misma nota en el violonchelo (copla d) (figura 9.44). En este caso gracias al perfil ondulante y la sonoridad de los intervalos en la guitarra que contrastan con la línea repetitiva y plana sobre una nota en el violonchelo se aprecia con claridad la secuencia interpretada en la guitarra.

Un tercer y último bloque contrasta una textura de arpeggios de seisillos de semicorcheas de perfil ondulante, como si de un arpa se tratara, con un *ostinato* sobre la misma nota interpretada en las cuerdas (violonchelo y contrabajo) y un trémolo creciente en el violín 1º (compases 280 a 285) (figura 9.45). En este caso resalta de forma algo apabullante el gesto melódico de la guitarra sobre un fondo armónico *ostinato* de las cuerdas. La diferencia dinámica y el efecto *crescendo* de este pasaje ayudan a consolidar la sonoridad de la guitarra y a crear un pasaje de enorme fuerza.

Hay que resaltar en consecuencia el amplio despliegue de recursos de textura musical que el compositor incorpora en este tercer movimiento, lo que confiere al mismo una personalidad guitarrística muy interesante.

9.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA

En este apartado se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra y, en consecuencia, obtener una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento.

Seguidamente se realiza una cuantificación de dicho uso distribuida en cada uno de los diferentes movimientos.

En el **primer movimiento** (186 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos:

-Trémolo: 2 compases (1,1%)

-Escalas: 44 compases (23,7%).

- Rasgueos: 42 compases (22,6%).
- Acordes densos: 29 compases (15,6%)
- Presencia de bordones: 25 compases (13,4%).
- Adornos (se incluye trinos): 7 compases (3,8%)
- Armónicos: 3 compases (1,61%).
- Ligados: 29 compases (15,6%)
- Número de recursos: 8 (57,14%)

En el **segundo movimiento** (83 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

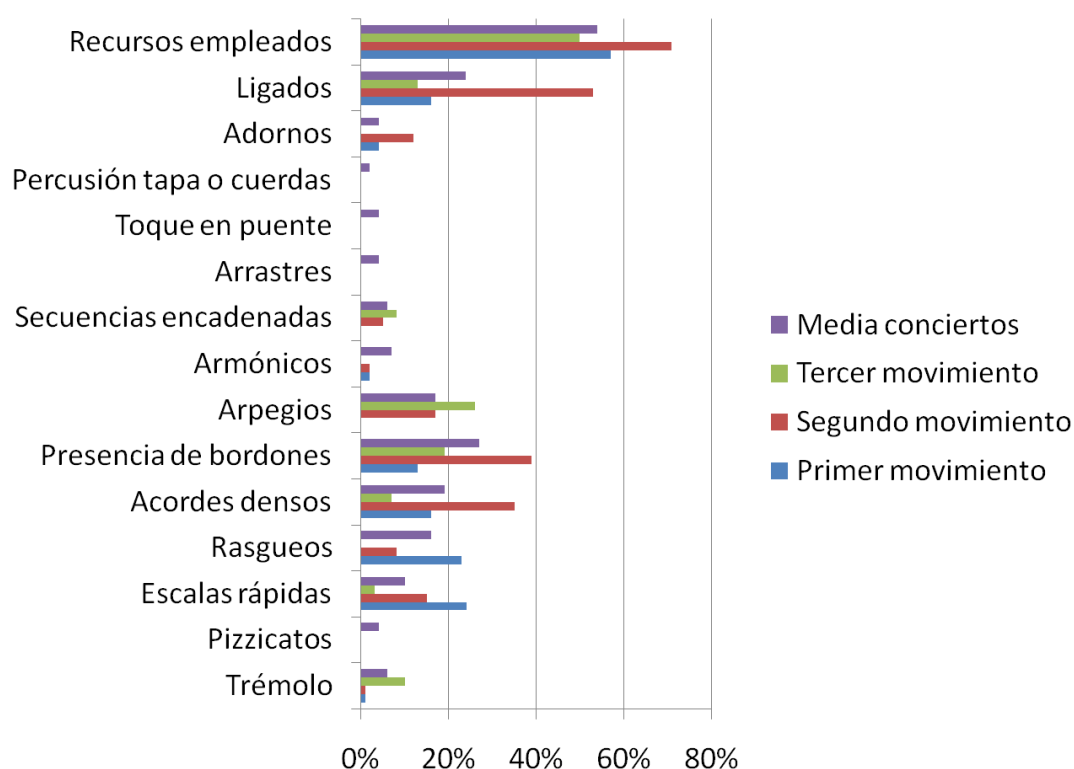
- Escalas: 12 compases (14,5%)
- Rasgueos: 7 compases (8,4%)
- Acordes densos: 29 compases (34,9%)
- Secuencias encadenadas: 4 (4,8%).
- Presencia de bordones: 32 (38,6%).
- Adornos: 10 (12%)
- Trémolo: 1 (1,2%).
- Arpeggios: 14 compases (16,9%).
- Armónicos: 2 compases (2,4%).
- Ligados: 44 compases (53%).
- Número de recursos: 10 (71,4%)

En el **tercer movimiento** (246 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Trémolo: 25 compases (10,2%).
- Escalas: 7 compases (2,8%)
- Acordes densos: 17 (6,9%)
- Secuencias encadenadas: 19 (7,7%)

- Arpeggios: 63 (25,6%)
- Presencia de bordones: 46 (18,7%).
- Ligados: 32 (13%).
- Número de recursos: 7 (50%).

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 9.59. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.



Se observa que el uso de recursos es alto, por encima de la media, a excepción del tercero que se sitúa alrededor de ésta. No hay un uso homogéneo de los recursos en relación con los movimientos, destacando el segundo movimiento claramente por encima del resto. No obstante, se utilizan preferentemente en todos los movimientos, seis recursos de una manera común y sin destacar ninguno de ellos: ligados, arpeggios, presencia de bordones, acordes densos, rasgueos y escalas rápidas. La abundancia de estos recursos en todos los movimientos le confieren al concierto un carácter *guitarrístico* homogéneo.

9.4. ESTILO MUSICAL

El concierto tiene un carácter descriptivo, en un contexto musical lleno de evocaciones de imágenes y sucesos que se podrían ubicar en un lugar ficticio y en un tiempo pasado

relacionados con un pasado glorioso. La forma sincopada de interpretar la sección de cuerdas, el papel destacable de la sección de metales (en especial la trompeta) y la abundancia de pasajes contrapuntísticos proporcionan una atmósfera musical barroca adecuada a un lugar de corte palaciego. La presencia relevante de melodías populares, en especial en el tercer movimiento nos acercaría a las calles y plazas de los alrededores de Palacio.

El aire musical español impregna todo el concierto tanto en las melodías populares del primer y tercer movimiento como en los pasajes musicales de tinte andaluz del puente musical del primer movimiento y en la recreación flamenca de la melodía del tema principal del segundo.

Se observa también la utilización recurrente del recurso de la repetición musical, que ayuda al oyente a familiarizarse rápidamente con las melodías.

Se aprecia una estructura tradicional en la organización de los movimientos aunque concebida de una manera más libre con unas fronteras entre secciones algo difuminadas. Por ejemplo la Reexposición del primer movimiento queda interrumpida y finaliza con una Coda de gran intensidad y de cierto papel protagonista. Asimismo, la sección de Desarrollo del segundo movimiento, está más cerca de una Reexposición que de una sección de Desarrollo propiamente dicha. Por último, la estructura de Rondó anidado del tercer movimiento combinada con la forma de tema con variaciones, presenta una complejidad laberíntica que provoca una cierta desorientación al ser escuchada.

Cabe resaltar la originalidad y variedad de las entradas de cada movimiento que tienen que ver mucho con las posibilidades musicales de la guitarra: la primera entrada, muestra la faceta de melodía acompañada en solitario, la segunda, su faceta exclusiva de acompañamiento y la tercera, demuestra su habilidad en solitario para el contrapunto.

Destaca también en el concierto el protagonismo de los temas musicales y la escasez de puentes musicales y de cadencias. Se aprecia también una clara jerarquización de temas, identificándose claramente los temas principales siempre más extensos. También en este sentido hay ciertas excepciones como por ejemplo la estructura compleja del tema principal del primer movimiento y la estructura algo confusa del tema secundario del segundo movimiento.

El gran movimiento inherente en los temas, en especial en los temas secundarios, explica la falta de necesidad de puentes musicales. La propia rítmica de las melodías sincopadas de los temas proporciona un movimiento constante a lo largo del primer y tercer movimientos. En el segundo movimiento se crea un flujo musical que parte del concepto muy arraigado en el flamenco de secuenciar una retención musical repleta de floreos con escalas rápidas ascendentes-descendentes.

La melodía presenta escaso cromatismo. El tratamiento melódico se realiza mediante dos procedimientos: uno, con melodías acompañadas de carácter lírico, en las que abundan las notas largas y un segundo, con melodías contrapuntísticas muy rítmicas. El

primero corresponde a las melodías de los temas principales, a excepción del tercer movimiento, mientras que el segundo, más frecuente, corresponde a los temas secundarios además del tema principal del tercer movimiento. Cuando la guitarra interpreta la melodía del tema principal en el segundo movimiento, se produce un tratamiento melódico especial que consiste en adornar ésta con abundancia de floreos, obteniendo una melodía a flamencada.

Por su parte los escasos puentes musicales (un único puente en los movimientos primero y tercero) no tienen un uso común.

El puente del primer movimiento dota al pasaje musical de un característico aire de danza española que es muy reconocible para el oyente y que incluso podría clasificarse como tema, aunque de carácter rítmico más bien. Dicho puente proporciona un gran movimiento a través de sucesivos cambios rítmicos asociados a diferentes gestos musicales en la guitarra: acordes rasgueados sincopados, *ostinatos* en bordones y escalas rápidas que desarrollan trenes de semicorcheas ondulantes.

Por el contrario, en el caso del tercer movimiento, el puente tiene un fin casi exclusivo de enlace cuyo objetivo primordial es que no se detenga el movimiento musical.

La máxima expresión de movimiento, inmerso en el propio tema, la tenemos en las coplas del tercer movimiento. Se produce en este caso una variedad de gestos musicales y de texturas que conforman una sensación de continuo cambio que sorprende al oyente en cada repetición.

En el concierto se prescinde en gran medida de las cadencias, presente únicamente en el segundo movimiento. La cadencia no deja de ser un parón orquestal cuya motivación principal es el lucimiento del intérprete en detrimento del flujo musical. En este sentido, la organización del concierto es coherente con la idea de un movimiento musical basado en un flujo que alterna retención contenida y explosión musical posterior, cuyo símil podría ser el curso de un río en el que se producen retenciones y cascadas de agua.

La ubicación de la cadencia en el segundo movimiento tampoco parece casual ya que el contexto musical a flamencado en el que discurre el tema principal invita a una cadencia *guitarrística*, al más puro estilo flamenco, en donde la retención musical se percibe de una manera más natural; además, dicha cadencia precede, continuando con la idea de flujo musical antes mencionada, a la explosión musical impresionante posterior, quizás el pasaje musical más logrado del concierto.

Desde el punto de vista armónico, el concierto es bastante claro tonalmente hablando. Los temas principales de los diferentes movimientos son referencias estables, normalmente en la tonalidad principal Re M. Sin embargo, tenemos la excepción en el segundo movimiento, en el que el tema principal no se desarrolla en la tonalidad principal y siempre lo hace en modo menor. Por el contrario, en el tercer movimiento, no sólo el tema principal se desarrolla en la tonalidad principal sino que además las

tonalidades del tema principal y de sus sucesivas variaciones siguen una secuencia armónica (VI-I-IV-V-I) acorde con la jerarquía de la tonalidad principal.

Los temas secundarios por su parte se desarrollan de manera estable aunque trasladándose en las repeticiones a otras tonalidades, mayores en general, distintas de la tonalidad principal. La excepción a esta regla se presenta en el tema secundario del segundo movimiento, bastante inestable debido a las continuas flexiones tonales que se suceden.

Las coplas del tercer movimiento contrastan también armónicamente con la estabilidad del tema principal y de sus variaciones, con continuas flexiones en las repeticiones de sus frases.

En el aspecto de orquestación, se producen básicamente dos procedimientos de confrontación orquestal: diálogo contrapuntístico, generalmente con la sección de maderas, y contraposición de texturas musicales diferentes repartidas en los diferentes instrumentos orquestales. Dichos procedimientos tienen como resultado final una orquestación clara y de escasa densidad sonora en donde se aprecian los gestos musicales de los diferentes instrumentos con gran nitidez, simplificando de esta forma notablemente el seguimiento musical por parte del oyente.

El grado de dificultad sonora del concierto es medio aunque no es homogéneo en todos sus movimientos, llamando poderosamente la atención la gran diferencia entre el primero y el segundo (figura 9.51).

La superposición de texturas musicales diferentes aunque aumenta la probabilidad de enmascarar las notas entre instrumentos, por contra, ayuda al oído a discernir más fácilmente cada uno de los instrumentos. En este concierto dicha superposición funciona bien en general, gracias a la habilidad del compositor para elegir la mejor textura posible para la guitarra, quizás una de las mayores cualidades de la obra desde el punto de vista de orquestación que evita la angustia de la guitarra de ser oída. En este sentido cabe destacar el uso frecuente en la guitarra de acordes densos arpegiados y rasgueados, así como de escalas rápidas ondulantes y floreos repetitivos. El máximo exponente de este procedimiento se efectúa en el tercer movimiento en donde se produce un amplio repertorio guitarrístico de texturas musicales.

El diálogo contrapuntístico tiene su mejor aliado en la amplitud del registro de la guitarra, en donde las voces están separadas generalmente más de una octava, existiendo un frecuente contraste, muy apreciable a la escucha, entre los bajos (normalmente en bordones) y la melodía situada generalmente en la zona alta del registro. También contribuye el hecho de que se respete la separación de registros de los diferentes grupos de instrumentos.

En este concierto la percusión está ausente, muy en la línea de un concierto barroco. La dinámica trata de ayudar casi siempre a la guitarra en sus confrontaciones con la orquesta.

Hay una notable utilización de recursos *guitarrísticos* a lo largo del concierto y en la mayoría de los recursos empleados siempre hay un movimiento cuyo uso excede de la media. Si hay algún movimiento que hay que destacar, es el segundo, en el que se produce un amplio despliegue de recursos que le convierten en el movimiento más guitarrístico (ver figura 9.51). Es significativa la fuerte presencia de bordones, tanto en la melodía como en las notas pedales: en el primer movimiento las notas pedales refuerzan el aire andaluz y en el segundo, los bordones en la melodía enfatizan el aire flamenco.

Un aspecto muy significativo del concierto es el uso extendido de los acordes arpegiados de gran densidad que al interpretarse adquieren una sonoridad cercana a la del arpa, con un notable efecto de campanela producido por el *ostinato* de las cuerdas al aire. La sonoridad de arpa imitada en la guitarra, ampliamente utilizada, desvela una cierta conexión arpa-guitarra latente en la mente de Rodrigo.

CAPÍTULO X

CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE FERNANDO REMACHA

10.1 ANTECEDENTES

Fernando Remacha (Tudela 15-12-1898, Pamplona 21-2-1984). Alumno de Conrado del Campo, del que han sido discípulos numerosos compositores importantes. Pertenece a la generación de compositores del 27 unidos por un espíritu vanguardista y que supuso para Remacha una influencia decisiva en su actividad compositiva. Participó activamente en el Grupo de los Ocho, además de ser uno de los pioneros de la música cinematográfica. Ganó el premio Italia en 1923 que marcó posteriormente una orientación italiana en lugar de francesa como al resto de sus compañeros. Tuvo como maestro a Gian Francesco Malipiero, la figura más renovadora de la música italiana del momento junto a Alfredo Casella ⁸⁶.

Su obra no ha sido demasiado numerosa aunque es una de las más valiosas del panorama español de aquella época como lo demuestra el Cuarteto para cuerda (1924) y el Cuarteto con piano (1933). La Guerra civil como a muchos de sus compañeros de la generación del 27 le reduce totalmente al silencio y el compositor se refugia en Tudela al frente de un negocio familiar del que no saldrá en muchos años hasta que es nombrado Director del Conservatorio de Pamplona en 1957, donde desarrollará su labor hasta su jubilación, siendo nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Navarra en 1973.

Destaca en su producción la música Coral con obras como Las Vísperas de San Fermín (1951) para voz, coro, órgano y orquesta y sobre todo su obra maestra, Jesucristo en la Cruz (1964) para solos, coro y orquesta.

Por su parte en música concertante la Rapsodia de Estella (1958) para piano y orquesta es un buen trabajo sobre transfiguración del material folclórico⁸⁷. Su Concierto de guitarra y orquesta (1956) para Tomás marco es una de las pocas obras de este género que merecen ser conocidas entre la producción española y que deberían tener mayor difusión⁸⁸.

⁸⁶ MARCO, Tomás. Historia de la música española. Siglo XX, Madrid: Alianza, 1998, pp.137-138.

⁸⁷ *Ibid.*, p.138

⁸⁸ *Ibid.*

Regino Sainz de la Maza después del éxito del Concierto de Aranjuez, calificado por la crítica como un acontecimiento extraordinario⁸⁹, se lanzó a emprender otros proyectos con compositores de su entorno más cercano. El primero al que acudió fue a Ernesto Halffter al que conocía desde la década de los años 20 y con el que colaboró en la difusión del Concierto de Aranjuez, destacando la gira internacional llevada a cabo en 1943. Sin embargo, a pesar de la insistencia del guitarrista el proyecto de que Halffter compusiera un concierto para guitarra no cuajó con él, aunque sí lo haría años más tarde con Narciso Yepes en 1969. Dado que Regino ya intuía que el proyecto no iba a salir adelante, lo intentó en paralelo en primer lugar con Manuel Palau, cuyo Concierto completó en 1948. Aunque inicialmente el dedicatario de la obra fue Sainz de la Maza el estreno corrió a cargo de Narciso Yepes con el que le unía una amistad y con el que realmente trabajó la obra. Las críticas al concierto de Regino hicieron que Palau borrara la dedicatoria del concierto. Por tanto de los dos nuevos proyectos abordados por Regino nos encontramos con un elemento común. Ambos fueron estrenados por Narciso Yepes. Posteriormente Sainz de la Maza abordó un nuevo proyecto con el compositor Javier Alfonso, la Suite en estilo antiguo (1954) dedicado a José de Azpiazu que esta vez sí estrenó⁹⁰.

Tuvieron que pasar 15 años desde el Concierto de Aranjuez para que Sainz de la maza viviera una situación parecida a la creación y estreno de un concierto. Fue con el concierto de guitarra y orquesta de Fernando Remacha. Ambas obras contaron con la intercesión y apoyo incondicional de una tercera persona. En el caso del Concierto de Aranjuez fue el marqués de Bolarque y en el caso de Remacha fue Ricardo Urgoiti al que finalmente le dedicó la obra. Urgoiti fue una figura clave en la expansión cultural de España en los años 20. Fue impulsor y director de Unión Radio y de la revista Ondas; a su vez, emprendió el proyecto de sonorización, distribución y producción cinematográfica a través de la empresa Filmófono⁹¹. Tras la guerra civil el empresario se exilió en Buenos Aires y regresó posteriormente en la década de los 50 coincidiendo con el resurgimiento internacional de Sainz de la Maza.

En otoño de 1954, Sainz de la Maza realizó una serie de conciertos por Estados Unidos y la grabación de un disco para RCA Victor. La idea del concierto surgió cuando dicha compañía planteó a Sainz de la Maza grabar un LP con un concierto para guitarra y orquesta. Tras su gira americana el guitarrista comunicó esta propuesta a Urgoiti y éste se lo sugirió a Remacha por carta fechada el 27-12-1954⁹²: "...quedamos en que yo le escribiera a Vd. para ver si, en principio, le interesaría escribir esta obra. Regino tiene una gran admiración por Vd. y recuerda que en una ocasión le escribió un pequeño preludio para guitarr. Me dijo que estaba a ir dispuesto a ir a Tudela para hablar con Vd.

⁸⁹ NERI DE CASO, Leopoldo. "En torno al estreno del Concierto para guitarra y orquesta de Fernando Remacha", Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta, Javier SUÁREZ PAJARES (ed.), Valladolid: SITEM-Glares, 2008, p.239.

⁹⁰ *Ibid.*, pp.245-246.

⁹¹ *Ibid.*, p.246.

⁹² *Ibid.*, pp.249-250.

de todo esto y de las técnicas de guitarra, por si esta conversación pudiera ser útil al escribir la partitura...”.

Remacha le contestó rápidamente indicándole en carta de fecha 30-12-1954 que le seducía el proyecto pero que no estaba seguro de tener el entrenamiento suficiente para abordarlo. Asimismo añadía: “Intentaré profundizar la técnica de la guitarra con el método de Aguado revisado por el mismo Regino. Pregúntele si tendré suficiente o si tiene otro más a propósito...”.⁹³

Finalmente se reunieron todos en Madrid en una de las visitas de Remacha a la capital y surgió la idea de componer previamente una obra para guitarra. Esta obra, *Son y bailete*, fue revisada por Regino quién escribió a Remacha en fecha 5-3-1955 indicándole que iba bien orientado y dándole una serie de consejos relativos a los recursos del instrumento. Acompañado a estos comentarios Sainz de la Maza le adjuntó la partitura *Tema Variación y Final de Ponce* del que Remacha utilizó el ritmo incisivo y sincopado para su *Concierto para guitarra*⁹⁴.

Remacha de nuevo en carta de 22-4-1955, le comenta a Urgoiti las dificultades para conocer la técnica de la guitarra y comunicarle su intención de dedicárselo. Al cabo de un año en Febrero de 1956, Remacha terminó el *Concierto* y lo presentó al concurso “Premio Nacional Oscar Esplá” cuyo máximo galardón fue a parar a la obra de Guridi, *Homenaje a Walt Disney*, obteniendo únicamente un accésit que le aseguró el estreno de la Obra.

Remacha envió el *Concierto* de guitarra a Sainz de la Maza por mediación de Urgoiti, al que le llegó por correo certificado tal y como el propio compositor le comunica a Urgoiti en carta fechada el 3-4-1956, rogándole que se lo entregue a Sainz de la Maza y que sin ninguna reserva le diga lo que opina de él y si vale la pena reformarlo en el sentido que indique.

El estreno del concierto para guitarra y orquesta tuvo lugar el 4 de octubre de 1956 en el Teatro Principal de Alicante. Fue interpretado por la Orquesta Ciudad de Barcelona dirigida por Eduardo Toldrá y la parte solista de la obra corrió a cargo de Regino Sainz de la Maza. El estreno de la obra sufrió varias dificultades debidas por una parte a la falta de ensayo y estudio del solista y por otra a la sonorización de la guitarra que finalmente se solucionó con la colocación de un micrófono. Todos estos comentarios los expuso Remacha en una carta de 28-10-1956 dirigida a Urgoiti después del estreno.

A pesar de las dificultades encontradas en el estreno, Sainz de la Maza mantuvo el interés por el concierto incluyéndolo en la programación de su repertorio, aunque no se tiene constancia de que volviera a ejecutarlo⁹⁵. A este respecto Remacha según se desprende de una carta fechada el 22 de marzo de 1957 dirigida a Urgoiti, nunca tuvo

⁹³ *Ibid.*, p.250.

⁹⁴ VIERGE, Marcos Andrés: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid: ICCMU, 1998, pp.201.

⁹⁵ NERI DE CASO, Leopoldo. *Op.cit.*, p.255

mucha confianza en que lo hiciera ya que pensaba que a Regino no le satisfacía la obra y que no quería arriesgar su prestigio en divulgarla.

En este sentido tampoco llegó a buen puerto la grabación del concierto, motivo inicial del proyecto, ya que al final Regino Sainz de la Maza grabó con RCA (contrato firmado en 1962) tres LPs, dos bajo el título *Antología para guitarra* y otro con el *Concierto de Aranjuez* y la *Fantasia para un Gentilhombre* de Rodrigo con la Orquesta Manuel de Falla dirigida por Cristobal Halffter, apostando de esta forma sobre seguro ⁹⁶.

En el libro *Fernando Remacha. El compositor y su obra* de Marcos Vierge⁹⁷, se realiza un análisis pormenorizado del *Concierto de guitarra y orquesta* que trata los diferentes aspectos musicales como la estructura, melodía armonía y ritmo. Resaltamos a continuación las ideas más destacadas de dicho análisis.

El concierto de Remacha sintetiza los mejores rasgos del neoclasicismo español del siglo XX, cuyas referencias son Manuel de Falla y la música del siglo XVII y XVIII. Estas referencias hispanas se acoplan con los enfoques de Stravinski o el mismo Malipiero. Se aprecia el gusto por la disonancia el color armónico de raíz politonal, la modalidad, el cuidado exquisito del timbre y la introducción de procedimientos polirrítmicos. En cuanto a la orquestación se aprecian momentos en los que se produce una desproporción entre el instrumento solista y la orquesta⁹⁸.

“En el *Lento* que sirve de introducción al primer movimiento, Remacha escarba en el espacio sonoro acudiendo a las tensiones y a la búsqueda de color. Las ideas polirrítmicas se presentan en el primer tema del *Allegro* con un inevitable sabor *stravinskiano*”.

Para Marcos Vierge, el *Largo* central constituye el movimiento más interesante de este concierto en donde refleja un lirismo dramático propio de sus mejores obras, con una sobria melodía cromática que tiene una inevitable huella *bartokiana*. Por su parte, el último movimiento presenta un mayor sentimiento casticista donde el solista tiene una presencia relevante frente a la orquesta y en el que se hace un “guiño” al *Concierto de Aranjuez*. Aunque la partitura no lo aclara, la organización de este movimiento es a la manera de Rondó, tal y como por otra parte aparece anotado en el cuaderno borrador del Concierto de Remacha⁹⁹.

⁹⁶ *Ibid.*, p.256

⁹⁷ VIERGE, Marcos Andrés. *Op.cit.*, pp.195-203.

⁹⁸ *Ibid.*, p.197

⁹⁹ Biblioteca General de Navarra, *Archivo Remacha, Concierto para guitarra y orquesta*, Borrador General, Caja 4, nº3, Cuaderno 9.

10.2. ANALISIS MUSICAL

10.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El presente análisis corrobora muchos de los aspectos destacados por Leopoldo Neri en su análisis a través de un gran número de ejemplos musicales. No obstante, nuestro análisis alcanza mayor nivel de detalle proporcionando una mayor claridad acerca de la estructura y constitución de los temas. En este sentido, la estructura va más allá del plan ternario al que alude Neri para los dos primeros movimientos, aspecto éste en el que discrepamos.

El análisis profundiza asimismo en el papel de los puentes musicales que enlazan las diferentes apariciones de los temas, no tratados por Neri, algunos de los cuales son de gran relevancia para comprender en mayor medida el estilo musical del compositor. Nuestro análisis se enriquece también con los aspectos relacionados con la orquestación y el balanceo sonoro entre la guitarra y la orquesta y con el uso de los recursos del instrumento. Con todo ello, según iremos viendo, aparecen aspectos inéditos del concierto.

Se trata de un concierto que se sale del modelo de una obra pensada para el lucimiento del solista y de las capacidades del instrumento, más bien parecería lo contrario. En primer lugar nos encontramos con una orquesta con un número mayor de instrumentos de lo habitual en los conciertos de guitarra. El tamaño y sonoridad de la orquesta no parece que vaya ayudar a la guitarra con su problema de volumen de sonido ya conocido. Además cuenta con la particularidad de incluir el arpa entre los instrumentos de la orquesta, instrumento que se presenta casi más como un competidor que como un colaborador o acompañante.

En segundo lugar, la estructura de la obra se organiza en tres movimientos (Lento-Allegro, Largo y Allegro) con un discurso musical contradictorio que probablemente haya sido realizado así a propósito por el compositor. En realidad parecen dos discursos diferentes en lugar de uno. Un primer discurso en los dos primeros movimientos, en los que, al contrario de lo que pudiera parecer lógico, la guitarra se presenta más como instrumento de acompañamiento que como solista y cuando lo hace, como por ejemplo en el segundo movimiento, lo hace exclusivamente como instrumento melódico desprovisto de toda su capacidad polifónica. No obstante, aunque el instrumento pasa a segundo plano en lo referente al papel de interpretación, mantiene su protagonismo como elemento inspirador de la música. El primer movimiento, por ejemplo, se construye completamente alrededor de la sonoridad de quintas y cuartas, sonoridad característica de las cuerdas al aire de la guitarra.

El segundo discurso, el que aparece en el tercer movimiento, se acerca más a la expectativa del oyente de aquellos años, de carácter nacionalista casticista y con la guitarra en su papel tradicional de protagonista en un continuo diálogo con la orquesta.

Con este contraste de discursos quizás el compositor nos haya querido exponer un antes y un después, una nueva dirección en la que podrían desarrollarse los futuros conciertos. O quizás, tan sólo quisiera cerrar el concierto con un pequeño homenaje al concierto de guitarra más famoso de la Historia, el Concierto de Aranjuez.

En consecuencia, estaríamos ante una obra con un estilo un tanto ecléctico, en el que se incorporan diferentes elementos y tendencias musicales aunque se podría encajar en el estilo neoclásico, con un primer movimiento que combina el aire impresionista del lento con la influencia de Stravinsky en la parte del Allegro, un segundo movimiento con cierto aire expresionista en la melodía y un tercer movimiento *neocasticista*.¹⁰⁰

10.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

Tiene una duración de 207 compases y su estructura está lejos de ser estándar. Está organizado en cuatro partes bien diferenciadas: la primera de ellas en tiempo de Lento a modo de introducción, desde el compás 1 hasta el compás 32; la segunda en tiempo de Allegro, en la que se exponen los temas principales, desde el compás 33 hasta el compás 92; la tercera en tiempo más moderado como si se tratara de un intermedio, desde el compás 93 al 142; por último, la cuarta desde el compás 143 hasta 192 en la que se reexponen los temas de la segunda parte con variaciones en su ejecución y en su instrumentación. El movimiento finaliza con una Coda final muy rítmica y de gran densidad orquestal. La estructura del movimiento se detalla en la figura 10.1.

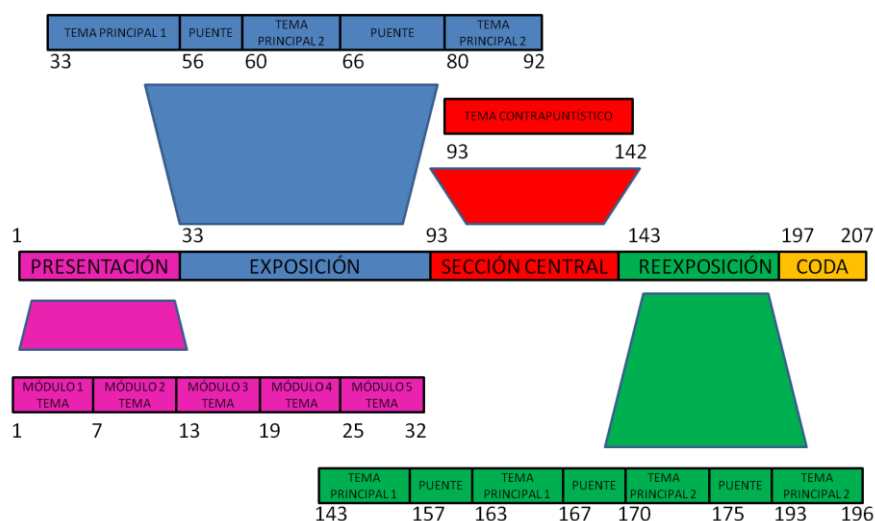


Figura 10.1 Estructura del primer movimiento

¹⁰⁰ MARCO, Tomás. Historia de la música española. Siglo XX, Madrid: Alianza, 1998, pp.174

10.2.2.1 TEMA DE PRESENTACIÓN

La primera parte *Lento* tiene una clara influencia impresionista, con la presencia permanente de acordes de intervalos de quinta y con una melodía a cargo de la flauta con un perfil de saltos de intervalos de quinta y de cuarta. Podríamos considerar la música de esta sección musical constituida por un único tema aunque concebido éste de una manera distinta a la concepción tradicional. Se trata de un tema de naturaleza dinámica, no con la habitual organización estática en frases fijas, sino constituido por módulos cuyo contenido musical varía progresivamente, ganando en movimiento, pero manteniendo una misma estructura de fraseo

El tema se organiza en módulos de 6 compases que se construyen a partir de una misma estructura de fraseo a modo de patrón inicial. El primer módulo (figura 10.2, c.1 a 6) refleja el patrón de acompañamiento del que luego se va a derivar el acompañamiento de los siguientes módulos y el segundo módulo (figura 10.3, cc.7 a 12), incorpora el patrón melódico del que se va a derivar la melodía de los siguientes módulos. Así tenemos una sección musical de 5 módulos (30 compases). Se complementa esta parte con dos compases adicionales en la cadencia final.

Por otro lado, existen diferentes planos de instrumentación independientes en cada uno de los cuales se aplica el concepto de módulo antes expuesto. El hilo conductor presente en toda la sección musical es la guitarra, siendo de alguna manera el cerebro o director del pasaje, a pesar de no interpretar la línea melódica. Este papel se debe en parte a que la guitarra es el instrumento que da inicialmente las pautas de lo que va a ser armónicamente dicho pasaje. Primeramente, los bordones al aire de la guitarra con su sonoridad característica Re-La-Mi, determinan la atmosfera de quintas que va a estar siempre presente. Por otra, el patrón que constituyen los acordes de los primeros 6 compases determinan las flexiones tonales que se van a mantener en el resto de planos instrumentales.

En el plano de la guitarra observamos cómo los primeros 6 compases configuran el patrón inicial de acompañamiento del que se van a derivar el resto de módulos interpretados por dicho instrumento. Dicho patrón a su vez está constituido por dos planos: un plano armónico fijo, formado por el acorde de intervalos de quintas Re-La-Mi, y otro, organizado por una sucesión de dominante-tónica que flexiona hacia varias tonalidades: MiM-LaM-ReM-SolM-DoM-FaM-SibM y finaliza en el entorno de Si M en donde Mi M es la subdominante y Fa#M la dominante (figura 10.2). En el siguiente ciclo (6 compases siguiente) Mi M se convierte en la dominante de La M por lo que transición tonal al nuevo ciclo se inicia de forma natural.



Figura 10.2 Primer módulo tema presentación, cc 1-6

El siguiente módulo de 6 compases (cc. 7 a 12) en la guitarra utiliza una derivada del patrón inicial consistente en disponer los acordes en grupos de 2 corcheas. Con la entrada del segundo módulo en la guitarra se inicia un nuevo plano melódico con la flauta como protagonista. La flauta interpreta una melodía enigmática con continuos trinos que dan un cierto aire pastoril a la misma (figura 10.3). Dicha melodía está construida mediante un patrón melódico inicial de 6 compases en el que se produce una sucesión continua de intervalos de cuarta y quinta: Fa#-si-mi-la-re-sol-do-fa y posteriormente fa#-do#-sol#, nota esta última sobre la que se realiza un trino que finaliza con un floreio con fa#, precisamente la nota en la que se inicia el siguiente módulo.

El tercer módulo de 6 compases (cc.13 a 18) interpretado por la guitarra es una nueva derivada del patrón inicial en el que los acordes se disponen en tresillos. En este nuevo módulo la flauta interpreta una melodía derivada del patrón melódico inicial en la que se introducen trinos en las notas principales y los saltos se llevan a cabo a través de pequeñas escalas de semicorcheas. Asimismo, se incorpora la sección de cuerdas que interpreta y refuerza el fondo armónico de quintas Re-La-Mi (figura 10.4).



Figura 10.3 Segundo módulo tema de presentación, cc.7-12

En el siguiente módulo de 6 compases (cc. 19 a 24), la guitarra interpreta una nueva derivada del patrón de acompañamiento inicial, esta vez disponiendo los acordes en semicorcheas. La melodía interpretada por la flauta utiliza también una nueva derivada del patrón melódico inicial, esta vez realizando los saltos entre las notas principales mediante escalas de fusas y trinos largos. En este módulo se incorporan por primera vez

las trompas y los trombones realizando un contrapunto de voces. El patrón se mantiene el mismo en la sección de cuerdas (figura 10.5).

Figura 10.4 Tercer módulo tema de presentación, Fragmento, cc.13-17

Figura 10.5 Cuarto módulo tema de presentación. Fragmento cc.19-21

En el quinto y último módulo (cc. 25 a 30) la guitarra interpreta una nueva derivada del patrón inicial consistente en disponer los acordes en fusas. La flauta por su parte interpreta la misma variante del módulo anterior y las secciones de cuerda y metal mantienen el patrón inicial. En este módulo se incorpora una nueva melodía interpretada por el flautín que realiza contrapunto con la melodía de la flauta. La melodía ejecutada en el flautín sigue también un perfil de saltos de intervalos de cuarta al principio y tritonos al final que terminan en la nota mi que se mantiene en los dos últimos compases. Por otro lado, el clarinete bajo y el fagot se incorporan al contrapunto de la sección de metales (figura 10.6).

Según se va avanzando de un módulo al siguiente se aprecia por un lado, mayor movimiento en los planos, la guitarra pasa de acordes sobre negras a acordes sobre fusas y la melodía realiza los saltos a través de escalas cada vez más rápidas; por otro, la disonancia va aumentando a medida que se incorporan instrumentos, en especial los trombones y el flautín. Todo este aumento de tensión y disonancia alcanza su máximo en el último módulo y se extiende un tiempo de corchea en el compás 31 en el que se inicia la cadencia final.

La cadencia no determina ninguna tonalidad concreta sino que se limita a resolver una sonoridad disonante generada por la interpretación simultánea de la escala de Fa M en el clarinete y los acordes de 7ª disminuidos La y Re # enarmónicamente idénticos interpretados en el arpa y la guitarra respectivamente. La resolución se realiza en el intervalo consonante Fa-La en el que convergen la tónica de Fa M y la del acorde de La disminuido.

Si tuviéramos que indicar algún inconveniente a este fragmento musical probablemente sería que la sonoridad de la guitarra resulta una víctima del aumento sonoro disonante que alcanzan el resto de instrumentos, especialmente en el último módulo en el que el gesto melódico de la guitarra en algunos momentos apenas se hace audible. Tampoco es muy apropiado para la sonoridad de la guitarra el *glissando* del acorde del arpa en el compás final que tapa en gran medida el último acorde arpegiado de la guitarra. El uso del micrófono para la guitarra es lícito pero siempre debería ser una opción, no una necesidad.



Figura 10.6 Quinto módulo tema de presentación. Fragmento, cc.25-27

10.2.2.2 TEMAS PRINCIPALES

Destacan dos temas principales que ocupan dos de las cuatro secciones musicales: *Allegro* y su reexposición. Son temas con un fuerte carácter rítmico. Están estructurados en dos planos diferenciados: uno melódico y otro rítmico.

Los temas presentan melodías emparentadas entre sí con un gesto melódico común de corchea seguida negra y de perfil melódico caracterizado por saltos bruscos y rítmica variable. En el primero la melodía produce una sensación musical de continuo avance mientras que el segundo presenta un aire triunfal, debido a que su rítmica se hace algo más constante. También se aprecia escaso cromatismo en las melodías de ambos temas.

10.2.2.2.1 Primer tema

La melodía del primer tema aparece por primera vez en los cc. 37 a 43 a cargo del corno inglés y de la trompa al unísono (figura 10.7). Presenta una primera frase de perfil melódico ascendente-descendente con saltos de cuartas en un gesto de negra seguida de corchea que proporcionan movimiento a la melodía (cc.37 a 39). La segunda frase (cc.40 a 43) algo más estática en su inicio con un floreo sobre la nota sol y que adquiere

posteriormente movimiento con el gesto melódico corchea seguida de negra que se traslada una cuarta ascendente en el compás final. Observamos de nuevo como los saltos de intervalos de quinta en la melodía empiezan a ser habitual en este movimiento.

Dicho tema se repite dos veces más a lo largo de la sección. La primera vez a cargo de la flauta, clarinetes y violines al unísono (cc. 48 a 53) y la segunda a cargo de los violonchelos y el contrabajo también al unísono (sólo la primera frase, cc. 53 a 55). Es destacable el hecho de que la guitarra no interpreta en ninguna ocasión la melodía, limitándose exclusivamente a participar en el acompañamiento.

El plano rítmico está basado en una sucesión de acordes en tiempo de negra marcados (figura 10.7). El ritmo inicial previo a la aparición por primera vez de la melodía (cc.33 a 36) en el que tiene un gran protagonismo la guitarra tiene la particularidad de que la entrada de la secuencia de acordes se produce en diferente tiempo de compás. Por el contrario, la primera vez que aparece la melodía la guitarra está ausente.

Cuando se repite la melodía del tema, la guitarra se incorpora al plano rítmico interpretando una secuencia de acordes arpegiados de tresillos de corcheas por grados contiguos (figura 10.8).

Figura 10.7 Tema principal 1, cc.37-43

Desde el punto de vista armónico observamos que no existe en esta sección una organización funcional de acordes dentro de una tonalidad al estilo tradicional, sino más bien un fondo armónico constituido por acordes formados por intervalos de quinta cuyas notas pertenecen a una determinada tonalidad. También se observan por un lado, ciertas alteraciones en algunas notas de las melodías que podrían indicar pequeñas flexiones modales que no terminan por confirmar y, por otro, disonancias producidas entre el plano melódico y el fondo armónico.

Entrando un poco más en detalle vemos que el fondo armónico de la primera vez que se interpreta el tema está constituido por el acorde re-la-mi y previamente a la entrada de éste era el acorde sol-re-la-mi-si. Podríamos encuadrar el fondo armónico en la escala pentatónica de sol que responde a las notas de las cuerdas al aire de la guitarra. Cuando consideramos el tema completo con la melodía, el tema encajaría armónicamente en Do M pero con un tratamiento diferente del diatónico.

El pasaje previo a la repetición del tema presenta un nuevo plano armónico constituido por una sucesión de acordes menores interpretados en la guitarra que se superpone al fondo armónico pentáfono de Sol. La segunda vez que se interpreta el tema, el fondo armónico se traslada al acorde de intervalos de quinta Fa#Do#Sol#. Las alteraciones de las notas presentes en la melodía nos sugieren que estamos en la tonalidad de Si M aunque con un tratamiento que no responde a la organización funcional de ésta. En la segunda frase el fondo armónico flexiona de nuevo al acorde Re-La-mi. Por su parte, el plano armónico de los acordes arpegiados de la guitarra se enmarcan en la primera frase en dicha tonalidad mientras que en la segunda flexionan a una armonía inestable causante de la disonancia de los compases finales.

La tercera y última vez que se interpreta el tema en la exposición, el fondo armónico está constituido por el acorde re#-la#-mi# que junto con las alteraciones del resto de notas nos situaría en el entorno de Do# M, complementario de Do M en la escala cromática.

Figura 10.8 Acompañamiento guitarra repetición tema principal 1, cc.48-49

Se produce en consecuencia un movimiento armónico entre centros tonales alejados entre sí que se efectúa de una manera natural. Ello es debido, por una parte, a que no existe una organización armónica funcional que nos sitúe claramente en la tonalidad y, por otra, porque se mantiene de forma constante un fondo armónico con una sonoridad de quintas que ayuda a neutralizar el cambio en la escucha. Hay que tener en cuenta en este sentido que realmente el fondo armónico se desplaza a lo largo de serie de quintas, sol-re-la-mi-si (primera vez)-fa#-do#-sol# (segunda vez)-re#-la#-mi# (tercera vez). Esta progresión armónica contribuye también a la sensación musical de avance del tema.

En la reexposición (cuarta y última sección) a diferencia de la exposición, la introducción previa a la entrada del primer tema es mucho menos rítmica pero más extensa (8 compases frente a 4) (cc. 143 a 150). En cierta forma la entrada de esta sección viene a resolver el bucle melódico en el que se había quedado la melodía de la sección anterior que el compositor no ha querido romper bruscamente, manteniendo en la guitarra el acorde arpegiado al que superpone en esta ocasión una melodía plana de ritmo marcado en tiempo de negra, sincronizada con el resto de instrumentos.

Esta introducción genera el mismo fondo armónico pentáfono de Sol que en la exposición que en los últimos compases se convierte en un fondo de intervalo de quintas formada por toda la escala de Do M (cc. 148 a 150) (figura 10.9). Precisamente en estos últimos compases el acorde arpegiado Sol M se traslada una octava por debajo por lo que hay que hacer notar la imposibilidad de tocar en la guitarra la nota re grave de estos últimos compases, tal y como sugiere el compositor, ya que para ello hubiera sido necesario haber afinado el 6º bordón en re desde el principio del movimiento.

The image displays a musical score for measures 148 to 150. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl. I, Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. I, Cl. II), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Tuba (Tuba), Percussion (Perc.), Arpa (Arpa), Guitar (Guit.), and Double Bass (Baja). The notation shows various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings, indicating the progression of the music across these measures.

Figura 10.9 Pasaje de introducción en la Reexposición, cc.148-150

En esta sección de reexposición la melodía del primer tema se interpreta sólo dos veces y con variación instrumental: la primera (cc. 150 a 156) a cargo de las flautas, flautín, oboe, trompas y trombones al unísono y la segunda (cc. 163 a 166), a cargo de las flautas, oboe, corno inglés y clarinete también al unísono. La guitarra permanece ausente las dos veces que se interpreta el tema, únicamente aparece en el puente musical que une ambas repeticiones (figuras 10.10 y 10.11).

151

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cor. I

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Trp. I

Trp. II

Tbn. I

Tbn. II

Tuba

Euph.

Timp.

Arpa

Guit.

Vi. I

Vi. II

Viola

Cel.

Db.

Figura 10.10 Tema principal 1 en Reexposición, cc.151-155

164

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cor. I

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Trp. I

Trp. II

Tbn. I

Tbn. II

Tuba

Euph.

Timp.

Arpa

Guit.

Vi. I

Vi. II

Viola

Cel.

Db.

Figura 10.11 Repetición tema principal 1 en Reexposición, cc.164-166

Desde el punto de vista armónico, la primera vez cambia la sonoridad de quintas del fondo armónico por una superposición de acordes en el entorno de Do M que le acerca más a la tonalidad pero que mantiene una cierta ambigüedad al no existir una clara organización funcional. En la segunda vez sin embargo existe una separación tonal de los planos melódico y armónico; mientras el plano melódico continua en Do M el fondo armónico se aleja a Mi b M creando un pasaje final inestable que concluye en el acorde superpuesto de Do# disminuido sobre Re M (VII/I).

10.2.2.2. Segundo tema

En cuanto al segundo tema, tenemos que la melodía está formada por 6 compases de dos frases. El comienzo de cada frase varía aunque siempre se inicia con una melodía muy plana y rítmica, siendo el final de ambas frases el mismo, formado por saltos de cuartas. El tema se interpreta dos veces. La primera vez a cargo del corno inglés, clarinete y trompa al unísono (cc. 60 a 65) (figura. 10.12) y la segunda vez, a cargo de las trompas, trombones, timbales y violines también al unísono (cc. 80 a 88) (figura 10.13). El resultado final es una melodía con un cierto aire triunfal, al que contribuye también la elección de los metales y la percusión en su interpretación, ideal para cerrar un movimiento.

El plano rítmico es más rico que en el caso del primer tema. La secuencia de acordes se hace más sincopada, entrando en tiempo de anacrusa y separados por silencios. Además las secuencias rítmicas se inician de forma intercalada entre los diferentes instrumentos. El acompañamiento de la orquesta se intercala con las entradas de las notas de la melodía aumentando el efecto rítmico y dando un toque muy interesante al conjunto. En este sentido hay que resaltar el papel de la guitarra con sus acordes densos en tiempo de anacrusa de gran efecto sonoro.

Toda esta manera de organizar el ritmo en ambos temas proporciona un movimiento continuo, algo inquietante y ancestral, en la que se aprecia una influencia musical de Stravinsky.

En lo que respecta al aspecto armónico, la primera vez que se interpreta lo hace en el entorno de Do M pero bajo un fondo armónico permanente del acorde de intervalos de quinta (Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si), alejado del tratamiento tonal estándar.

Figure 10.12 shows a musical score for measures 60-65. The score is written for a large ensemble, including Flute I, Oboe, Clarinet in C, Bassoon, Flute II, Clarinet in B-flat, Bassoon II, Trumpet I, Trombone I, Trumpet II, Trombone II, Tuba, Euphonium, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music features a main theme with various instrumental entries and a circled measure 64.

Figura 10.12 Tema principal 2, cc.60-65

Figure 10.13 shows a musical score for measures 80-84. The score is written for a large ensemble, including Flute I, Oboe, Clarinet in C, Bassoon, Flute II, Clarinet in B-flat, Bassoon II, Trumpet I, Trombone I, Trumpet II, Trombone II, Tuba, Euphonium, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music features a repetition of the main theme with various instrumental entries and a circled measure 81.

Figura 10.13 Repetición tema principal 2, cc.80-84

La segunda vez que se interpreta el segundo tema lo vuelve a hacer en la tonalidad de DoM a la que se pasa desde Sol M, entorno tonal en el que finaliza del puente musical que une ambas interpretaciones del tema, mediante un *glissando* ejecutado en el arpa. Este procedimiento armónico viene siendo ya habitual en este movimiento. Se mantiene el mismo fondo armónico que la primera vez (Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si), enfatizado además con los gestos musicales arpegiados de intervalos de quinta interpretados en la flauta y el arpa (Fa-Do-Sol). Sin embargo la sección de cuerdas interpreta un permanente acorde de Do M acorde con la melodía que hace bastante más tonal el pasaje musical.

Finalmente el tema se alarga unos compases más y mediante un *pizzicato* en las cuerdas se va alejando de la tonalidad de Do M para acabar finalizando esta sección en el acorde de Si M aunque sin consolidar la tonalidad.

El segundo tema se reexpone a partir del compás 170; la primera vez manteniendo la misma rítmica de la exposición, mientras que la segunda vez varía completamente. En el acompañamiento de la segunda interpretación realizado por la guitarra se integra la rítmica del puente musical que une ambas interpretaciones. Asimismo hay cambios en la instrumentación: la primera vez (cc. 170 a 175), corre a cargo de la flauta, clarinete, fagot, trompas y trombones al unísono y la segunda (cc. 193 a 196) a cargo de clarinete bajo, trompas, violines, violas y violonchelos también al unísono (figuras 10.14 y 10.15 respectivamente). Todos estos cambios orquestales que se producen en la reexposición del tema incrementan en gran medida el movimiento y agitación musical de la sección.

Armónicamente la tonalidad arranca la primera vez en La M. La tonalidad está más marcada que en la exposición aunque permanece una cierta ambigüedad debido a la presencia constante de acordes superpuestos. La melodía por su parte se desarrolla en la tonalidad de La M y el acompañamiento se sitúa claramente en el acorde de La M. No obstante, existe un fondo armónico latente en segundo plano de intervalos de quinta re-la-mi conformado por los graves de la guitarra y los violines y la viola.

La segunda vez que se interpreta el tema se vuelve a realizar en la tonalidad de La M, aunque el acompañamiento en esta ocasión se desarrolla entre los acordes de dominante y subdominante con lo que el ritmo armónico es mayor.

En consecuencia, podemos concluir que el segundo tema es más tonal que el primero tanto en la exposición como en la reexposición. Sin embargo ambos temas se mantienen estables en el entorno tonal.

Figura 10.14 Reexposición tema principal 2, cc.170-175

Figura 10.15 Repetición tema principal 2 en Reexposición, cc.194-196

10.2.2.3 TEMA INTERMEDIO

La tercera sección hace de intermedio entre las secciones en las que se exponen y reexponen los temas principales. En ella se desarrolla un nuevo tema secundario fundamentalmente contrapuntístico con una orquestación de cierto carácter camerístico en gran parte de la sección, con la intervención especial de la sección de maderas, siendo el oboe el protagonista principal.

El tema presenta una melodía principal que se repite varias veces y sobre la que se hace contrapunto, en ocasiones con otra melodía y en otras, en forma de canon imitativo. La melodía tiene como motivo principal el gesto de corchea seguida de negra, motivo constitutivo también de las melodías de los temas principales por lo que se puede considerar emparentada con aquellas.

La melodía tiene una duración de 10 compases y está formada por dos diferentes frases. La primera frase tiene una duración de 5 compases y tiene como motivo principal el gesto de corchea seguida de negra, motivo constitutivo también de las melodías de los temas principales por lo que se puede considerar emparentada con aquellas. La segunda frase tiene una duración también de 5 compases y está constituida por una progresión descendente de una segunda mayor, cuyo gesto musical inicial de 8 corcheas con perfil ondulante es el patrón generador de la misma (figura 10.16).

The image shows a musical score for a woodwind section, specifically measures 94 to 102 of 'Contrapunto 1'. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), and English Horn (corno). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The Oboe part (ob.) contains the main melody, which is characterized by a sequence of eighth notes followed by a half note. The Bassoon part (fag.) provides a counterpoint with long, sustained notes. The English Horn (corno) enters at the end of the first phrase with long notes. The Flute (Fl.) and Clarinet (cl.) parts have rests. The score is marked with 'Un poco meno. 108' and 'mf'.

Figura 10.16 Tema intermedio. Contrapunto 1, cc.94-102

La primera vez que se expone la melodía principal lo hace el oboe en los compases 94 a 103. El fagot interpreta una melodía de contrapunto muy plana contra la primera frase de la melodía principal, caracterizada por notas largas y contra la segunda contrapone un mismo gesto musical que se repite trasladado. El corno inglés se incorpora al contrapunto al final de la primera frase con una melodía muy plana de notas largas. Armónicamente sugiere La menor.

La melodía principal se repite en los cc. 104 a 108, en modo canon imitativo a la octava entre la flauta y el oboe. Los clarinetes sirven de contrapunto esta vez. No existen variaciones armónicas ya que la melodía se repite idénticamente (figura 10.17).



Figura 10.17 Tema intermedio. Canon imitativo, cc.104-108

La melodía vuelve a repetirse (cc. 109 a 113) interpretada en su primera frase por la sección de cuerdas. La melodía se traslada una quinta ascendente que sitúa la tonalidad en Mi menor. También acompaña a la melodía el oboe con un contrapunto de perfil muy plano y de notas largas. La sección de cuerdas interpreta la melodía con los violonchelos y el contrabajo haciendo un canon imitativo a la octava. La sección de cuerdas realiza un contrapunto con una melodía plana en progresión por grados contiguos (figura 10.18). La segunda frase de la melodía principal corre a cargo en esta ocasión de la guitarra (cc. 113 a 119) que se desarrolla también en la tonalidad de Mi m.



Figura 10.18 Tema intermedio. Contrapunto 2, cc.109-119

De esta forma llegamos al compás 119 en el que se inicia el pasaje musical de mayor lirismo e intensidad en el que la orquesta interpreta la primera frase de la melodía principal. Se ejecuta como un canon imitativo a la sexta, iniciándose primero en los trombones, seguido de las trompas e imitándose después en las flautas, oboe, clarinetes

y violines. Asimismo, el contrapunto se produce al unísono entre el corno inglés, clarinete bajo, fagot y violas (figura 10.19). El punto culminante se produce cuando se funden las melodías en la cadencia final (compás 123) en una cadencia en Do M.

El momento romántico se prolonga en la guitarra que interpreta la melodía principal completa acompañada por arpeggios y con el único contrapunto de las notas largas del violonchelo. El acompañamiento de la guitarra sugiere el acorde disminuido de Re# que nos sitúa en Mi menor. La segunda frase se cierra de forma incompleta, sin llegar a la caída de corcheas final, quedando la melodía suspendida en un bucle sobre el acorde de La bemol M, extraño a todo lo que ha acontecido en esta sección desde el punto de vista armónico. En los compases finales la música queda suspendida en un diálogo entre la guitarra y el clarinete. Con este bucle sin resolver en La b M se cierra el tema y la sección (figura 10.20).

Figura 10.19 Tema intermedio. Contrapunto orquestal, cc.121-123



Figura 10.20 Tema intermedio. Bucle final, cc.140-143

10.2.2.4 PUENTES MUSICALES Y CODA FINAL

Tenemos dos tipos de puentes musicales a lo largo del movimiento: de pequeña extensión que parten siempre del primer tema y de gran extensión que se dan exclusivamente entre repeticiones del segundo tema. El primer caso generalmente tiene como objetivo producir cambios armónicos, mientras que el segundo su objetivo es más bien de cambio rítmico.

El primero de los puentes de pequeña extensión aparece entre la exposición del primer tema y el segundo tema (cc. 56 a 59). En dicho puente (figura 10.21) se superponen dos planos armónicos diferentes y alejados entre sí; uno, conformado por la guitarra e instrumentos de madera y otro, por el *pizzicato* de las cuerdas y en última instancia el arpa. El primero se sitúa en el acorde de Si b M 7ª (con mi natural) que encajaría en Fa M y el segundo plano más predominante y más definido en la tonalidad de Re bemol M que se confirma con la aparición del acorde de tónica en el último compás. Ambos planos bastante alejados tonalmente presentan una fuerte disonancia entre ellos que se resuelve con un sorprendente *glissando* ejecutado por el arpa desde la octava de Re bemol a la tercera La-Do en un salto de tritono y segunda menor respectivamente. De esta manera tan original y chocante, armónicamente hablando, irrumpe el segundo tema.

Un segundo puente que encajaría en el mismo tipo que el anterior sería el que se produce entre las repeticiones del primer tema de la reexposición (cc.157 a 162) (figura 10.22). En dicho puente se hace una flexión al entorno de La m, volviendo al final otra vez al entorno de Do M donde arranca de nuevo la melodía del tema. Sin embargo, lo más interesante es que aparece la guitarra interpretando por primer y única vez la melodía del primer tema. Lo hace en solitario, interpretando sólo la primera frase en los bordones con acordes intercalados en la melodía en diferentes tiempos de compás. Otro

efecto de este puente es rítmico, cambiando la rítmica constante del tema por unas escalas rápidas en la guitarra de gran movimiento.

Figura 10.21 Primer puente musical, cc.56-59

Un tercero y último puente de las características anteriores es el que nos lleva a la reexposición del segundo tema (cc.167 a 169) (figura 10.23). Es mucho más suave que el primero de los anteriores, sin disonancias ni diferentes planos armónicos. Se sitúa en el acorde de Si b M 7ª en los 3 compases que dura éste en donde la guitarra interpreta un diseño arpegiado ondulante de semicorcheas. La transición al acorde de La M en el que arranca el segundo tema se produce de forma natural ya que Si b M es VI grado de Rem y La M es V. Lo mismo ocurre con el inicio del puente ya que el primer tema acabó en Re M con el acorde de Do# disminuido sobre tónica, acorde que también encaja en la tonalidad de Re m con la misma función.



Figura 10.22 Segundo puente musical, cc.157-162

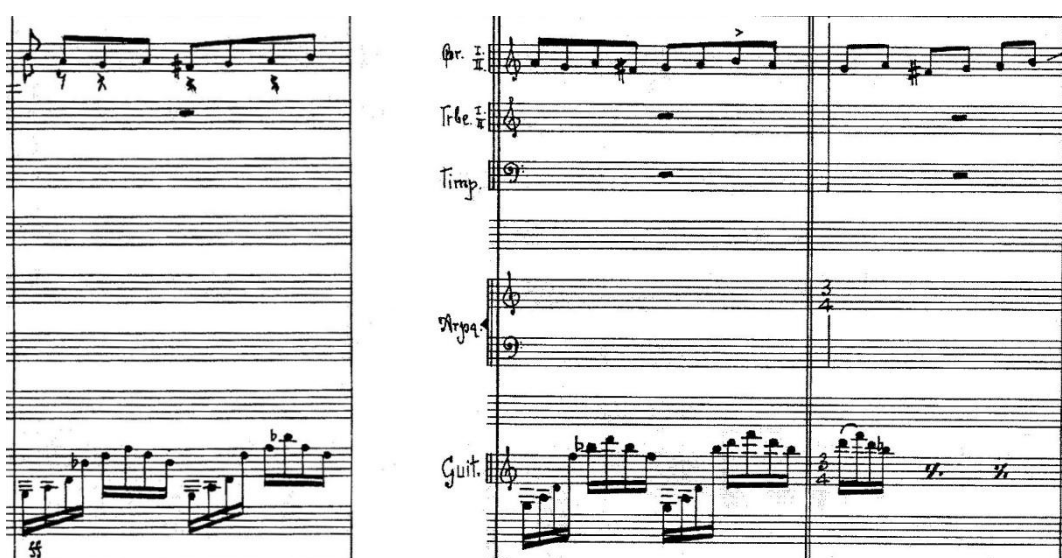


Figura 10.23 Tercer puente musical, cc.167-169

En el segundo tipo de puentes la guitarra es el instrumento conductor y protagonista. Se sitúa entre repeticiones del segundo tema. Está caracterizado por una secuencia de acordes densos interpretados por la guitarra, normalmente en tiempo de corchea y parte fuerte de compás, de fuerte rítmica constante sobre la que se superpone una melodía muy plana, también interpretada por la guitarra, constituida por una cadena de corcheas.

El puente se produce en dos ocasiones. En la primera de ellas (cc. 65 a 79) (figura 10.24) el puente se repite a su vez dos veces. La primera vez (cc. 65 a 75) no se produce

ningún cambio armónico y tiene como característica singular la entrada de los acordes en tiempo de anacrusa y la ruptura de la cadena de corcheas en la melodía de forma variable; esto último enriquece la rítmica del conjunto. La segunda (cc. 76 a 79) tiene como característica el cambio de entorno tonal a Sol M y la armonización de toda la melodía con acentuación de ésta en la parte débil de compás; este último cambio enriquece de nuevo el aspecto rítmico del puente. También contribuye al enriquecimiento rítmico la aparición del *glissando* en el arpa en la entrada y salida del fragmento musical.

Figura10.24 Puente musical con acordes de guitarra. Fragmento, cc.68-79

La segunda vez que aparece el puente lo hace en la reexposición (cc. 175 a 192) (figura 10.25). Como en el caso anterior se repite éste una vez. La primera vez (cc. 175 a 186) se mantiene la armonía y se rompe también la cadena de corcheas pero en tiempo fuerte no en tiempo débil como ocurría en el primer puente. La segunda vez (cc. 187 a 192) se produce un cambio armónico al entorno de Si b M y la melodía se vuelve más irregular, disminuyendo a su vez la densidad de los acordes. Como consecuencia se relaja la intensidad de la música que el compositor aprovecha para resaltar la entrada del segundo tema que irrumpe con gran intensidad musical. El final del puente sugiere Re m (mi natural) con lo que el arranque del segundo tema en La M se realiza de forma natural.

The image displays two pages of a musical score, measures 178 and 188. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tup.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Tm.), Cymbal (Cym.), Guitar (Guit.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Cel.), and Double Bass (Cb.). The guitar part is highlighted in the caption and shows a complex accompaniment with various chords and melodic lines. The vocal lines are also present, with lyrics in Spanish. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Figura 10.25 Repetición puente con acordes de guitarra. Fragmento, cc.178-192

La coda final por su parte, se inicia en el compás 197 con la prolongación del acompañamiento del segundo tema durante 4 compases más. Al inicio de la coda se produce un evidente cambio en los gestos musicales de los diferentes instrumentos cuyo objetivo es enfatizar la independencia de las voces y provocar un aumento de la agitación y de movimiento en la parte final del movimiento.

Dicha coda presenta una inestabilidad armónica que contribuye a generar más movimiento al pasaje musical, desarrollándose entre entornos tonales alejados entre sí. Es interesante resaltar el procedimiento utilizado para acercar el entorno tonal de Fa# m con el de La b M (cc. 198-200) (figura 10.26). Dicha aproximación gracias a la enarmonía existente entre acordes pertenecientes a éstas o a sus relativos. Por ejemplo, la secuencia de acordes de corchea Do# mayor (Do#Mi#Sol#) y Mi b M, es enarmónicamente la misma que Reb M y Mib M, es decir IV y V de la tonalidad de Lab M, secuencia natural en dicha tonalidad.

La coda nos lleva a la cadencia final en La mayor de una forma poco convencional. En primera instancia se sitúa en la tonalidad de La b mayor. La guitarra en el penúltimo compás ejecuta un *ostinato* sobre Mi bemol M, dominante de La b M, que sorprendentemente resuelve en el acorde de La mayor en un descenso de intervalo de tritono con un gran efecto conclusivo (figura 10.27).

198

The musical score for measures 198-200 is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl.):** Two staves, both playing rapid sixteenth-note passages with slurs and accents.
- Oboes (Ob.):** One staff, playing a similar rapid sixteenth-note pattern.
- Clarinets (Cl.):** Two staves, both playing rapid sixteenth-note passages.
- Bassoon (Fag.):** One staff, playing a more melodic line with slurs.
- Trumpets (Tr.):** Two staves, playing a melodic line with slurs and accents.
- Trombones (Tbn.):** Two staves, playing a melodic line with slurs and accents.
- Percussion (Perc.):** One staff, featuring a series of sharp, rhythmic hits.
- Harp (Arpa):** One staff, playing a series of chords with a wavy line indicating a tremolo effect.
- Guitar (Guit.):** One staff, playing a series of chords with a wavy line indicating a tremolo effect.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Two staves, playing a melodic line with slurs and accents.
- Viola (Viola):** One staff, playing a melodic line with slurs and accents.
- Cello (C.):** One staff, playing a melodic line with slurs and accents.
- Double Bass (Cb.):** One staff, playing a melodic line with slurs and accents.

The score concludes with a final measure (200) marked with a double bar line and the word "FINE" in all caps.

Figura 10.26 Coda final, cc.198-200



Figura 10.27 Cadencia final, cc.206-207

10.2.2.5 PASAJES SIGNIFICATIVOS

En este apartado vamos a profundizar un poco más en algunos de los aspectos más significativos que hemos ido viendo en este movimiento, con algunos ejemplos de pasajes musicales.

El primero de ellos es la organización musical en planos claramente diferenciados: rítmico, melódico y armónico. Un ejemplo interesante lo constituye el pasaje musical que va desde el compás 44 al 54. Nos fijamos en concreto en el fondo armónico que se construye en la guitarra a través de la sucesión de acordes arpegiados.

Los primeros compases del 44 al 48 sirven de introducción a la repetición del primer tema en la exposición (cc. 46-47 de la figura 10.8). Los arpeggios de la guitarra crean un plano armónico que se superpone al fondo armónico de intervallos de quinta del resto de instrumentos de la orquesta. Dicho plano armónico se construye de una manera singular, mediante una sucesión de acordes, todos ellos menores, cuyas tónicas se sitúan en escala descendente: Fam, Mim, Rem y Dom en primera instancia (cc. 45 y 46) e incorporando posteriormente a la escala Solm y Sim (cc. 47 y 48). De esta manera consigue una sonoridad disonante que enriquece armónicamente el pasaje. El compositor fiel a su estilo, huye de evidencias tonales.

En los compases que siguen a continuación (figura 10.8), coincidiendo con la repetición del primer tema, se utiliza el mismo mecanismo de escala de acordes pero con un nuevo enfoque y en consecuencia distinta sonoridad. En este caso el fondo armónico creado por la guitarra se corresponde con la tonalidad en la que se desarrolla la nueva entrada del tema (Si M). Por tanto se produce una sucesión de acordes en escala descendente dentro de la tonalidad de Si M: Fa#M, MiM, Re#m y Do#m. Sin embargo, en la segunda frase del tema la sucesión de acordes va evolucionando hacia un entorno armónicamente inestable (figura 10.28).

Figura 10.28 Segunda repetición tema principal 1 en Exposición, cc.50-53

Otro aspecto interesante a tratar es la utilización en muchos casos de la enarmonía de acordes como procedimiento para moverse entre tonalidades alejadas. Un ejemplo de lo anterior es el pasaje musical con el que se cierra la tercera sección (cc. 134 a 142) (figura 10.20). La melodía interpretada por la guitarra en dicho pasaje se queda incompleta y suspendida en el acorde de La bemol M en un bucle del que sólo sale para dialogar con el clarinete bajo para volver a él de nuevo.

La entrada de la siguiente sección a pesar de la aparición de elementos musicales que los identifican claramente con la reexposición, no irrumpe bruscamente ni rompe el aire musical de la sección anterior; por el contrario, produce la sensación de que resuelve el bucle musical en el que se había quedado esta última. La clave de todo ello está en dos elementos relevantes que el compositor maneja magistralmente.

El primero de ellos, la melodía del pasaje en bucle (cc. 141 y 142): do-re-do-si-do-re-mi. Si observamos la melodía interpretada por la guitarra tenemos que es: fa-sol-fa-mi-fa-sol-la, es decir, la misma una cuarta ascendida. Sin embargo la guitarra continúa la melodía que había quedado interrumpida en la sección anterior, completándola con la escala descendente si-la-sol-fa-mi. En consecuencia la melodía se ha completado y por tanto ha quedado resuelta. El segundo punto es resolver el aspecto armónico y ahí entra el procedimiento de enarmonía.

Observamos que la guitarra interpreta un acompañamiento de la melodía en Sol M. Pues bien, el acorde de Lab M es enarmónicamente idéntico a Sol#M y en consecuencia con un descenso de segunda menor del acorde se alcanza el acorde Sol M. con lo que queda resuelto el aspecto armónico. Este descenso es muy habitual en el flamenco y se produce en la guitarra con un desplazamiento de un traste de la posición fija del acorde.

10.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

El segundo movimiento de tiempo Largo, es un movimiento de una acentuada expresividad melódica y de una sonoridad tímbrica muy rica y muy cromática.

Está organizada en torno a dos temas contrastantes: el tema principal muy melódico y cromático y el tema secundario, poco cromático y más rítmico, en un andante con un ligero aire de procesión. Hay dos secciones: una sección de Exposición muy amplia (cc. 1 a 65) y una sección de Reexposición muy reducida (cc. 66 a 77). En este sentido la estructura está algo desequilibrada. En la sección de Exposición se presentan los dos temas con una parte final brillante y explosiva en la que confluyen simultáneamente ambos, creando dos líneas melódicas independientes. Asimismo, existen puentes musicales que unen la repetición del tema principal y el cambio del tema principal al tema secundario. En la figura 10.29 se puede ver la estructura en detalle.

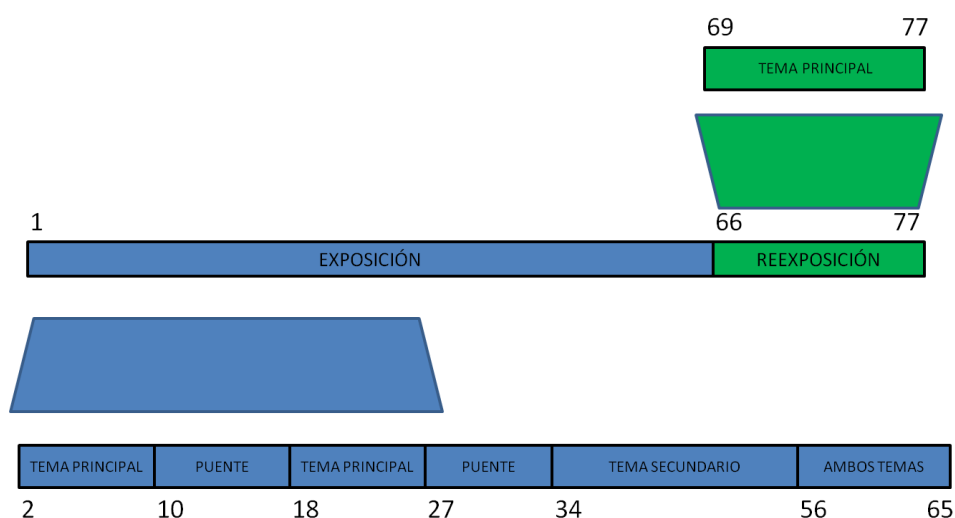


Figura 10.29 Estructura del segundo movimiento

10.2.3.1 TEMAS

El tema principal está constituido por una melodía muy plana organizada en dos frases de 4 compases cada una (figura 10.30). La primera frase está basada en un gesto melódico de tres corcheas, en la que la última se prolonga su duración, mientras que la segunda el gesto es de cuatro semicorcheas. La primera frase se mueve entre tres únicas notas: sol, la bemol y si bemol; la segunda incorpora mayor cromatismo.

El tema comienza en el compás 2 interpretado por la guitarra y continúa hasta el compás 9. Se trata de una melodía muy expresiva como un lamento desgarrador. Las cuerdas (viola, chelo y contrabajo) acompañan a la guitarra con un contrapunto de notas largas muy cromático; en la segunda frase se incorporan al contrapunto el corno inglés y el oboe. Armónicamente el tema resulta ambiguo aunque la armonía implícita de la primera frase podría sugerir La b M (fuerte presencia de la tónica) mientras que la segunda más ambigua por ser más cromática podría sugerir una flexión a La m (presencia fuerte de sol#-la).

Después de un puente musical de 8 compases de duración se llega a la repetición del tema principal. La primera frase se repite al unísono por el oboe, el corno inglés y la sección de cuerdas al completo a excepción del contrabajo (cc. 18 a 21). La guitarra en este caso está ausente y el resto de instrumentos de la orquesta realizan un contrapunto cromático. El Arpa sustituye a la flauta en esta ocasión, interpretando el acorde Fa m 7^a (la segunda vez con la 6^a añadida Re bemol) arpegiado y con repetición a la octava. La melodía también podría encajar también en la tonalidad de Fa menor.

La segunda frase es interpretada esta vez sólo por la guitarra (cc.22 a 26), al que se incorpora al final un contrapunto cromático a cargo de la viola, el violonchelo y el contrabajo. La propia guitarra acompaña a la melodía mediante acordes por intervalos de cuartas y quintas que enfatizan una atmósfera disonante y tonalmente ambigua (figura 10.31). A continuación se inicia un puente musical que nos lleva hasta el segundo tema (compás 34).

A partir del compás 69 se inicia la Reexposición del tema principal de forma idéntica, salvo pequeños cambios instrumentales, siendo el más destacable la incorporación del arpa en la segunda frase del tema con un gesto musical de octavas encadenadas en progresión descendente de intervalo de segunda menor. El movimiento finaliza en semicadencia con el acorde de dominante Mi M (de La m).

El tema secundario nos trae otro aire musical, un aire andante algo más animado y rítmico y con una melodía menos plana. El tema está constituido fundamentalmente por un gesto rítmico de tres tiempos con aire de danza lenta que incorpora una melodía acompañada que varía en cada repetición. Es decir, contrasta en este sentido fuertemente con el tema anterior que era puramente melódico. Asimismo, el gesto rítmico se va transformando en diferentes derivadas en cada repetición consistentes en descomponer la blanca en negra con puntillo seguida de corchea y, a su vez, la posibilidad de descomponer también la corchea en dos semicorcheas. Tampoco se puede hablar de un número fijo de compases ya que éste varía en función de la duración de la melodía. Se trata por tanto de un tema de longitud y melodía variables, algo poco habitual en estos conciertos.

El tema es interpretado por primera vez al unísono por el oboe y la trompa (cc. 34 a 37) (figura 10.32). El gesto rítmico aparece en el primer compás. La melodía dura 4 compases y se desarrolla sobre un fondo armónico de quintas Reb-Lab-Mib-Sib (entorno de La b M), constituido por el resto de instrumentos. Es especialmente audible la serie pentátona interpretada por los trombones.

La guitarra interviene prácticamente en solitario, interpretando de nuevo el tema a partir del compás 38, con una melodía armonizada con acordes superpuestos en DoM sin una clara organización funcional de los acordes. Le acompaña la flauta con un *ostinato* de semicorcheas sol#-la que parece un fondo que revolotea por encima de la melodía. Los violines 1º aparecen como acompañamiento en los dos últimos compases. El gesto rítmico de los tres primeros compases es idéntico al de la primera interpretación del tema, variando en los dos últimos compases con gestos rítmicos derivados (figura 10.33).

Figura 10.32 Tema secundario, cc.34-37



Figura 10.33 Tema secundario en guitarra, cc.38-42

El tema se vuelve a repetir en los compases 43 a 45, esta vez sin la intervención de la guitarra y con la incorporación del arpa (figura 10.34). El gesto rítmico es un gesto derivado que además es diferente en cada una de las secciones de la orquesta. Las melodías de dichas secciones hacen un ligero contrapunto entre ellas. El arpa hace un papel de acompañamiento. El tema se desarrolla en Do#M, también con acordes superpuestos sin una clara organización funcional. Hay que destacar que aunque las tonalidades Do M de la interpretación anterior y Do#M de ésta, son tonalmente antagónicas, ya que todas las notas de la escala de Do M se ven alteradas, el desplazamiento de segunda menor de todas las notas de un acorde en la guitarra es relativamente simple, basta con desplazar la posición de la mano un traste.

La siguiente repetición del tema se inicia en el compás 46 a cargo de nuevo de la guitarra, presentando una novedad en la métrica del compás: se alterna la métrica de 3/2 a 2/2, de modo que el gesto rítmico va variando de tres tiempos a cuatro tiempos (dos compases de 2/2), ganando en variedad y riqueza rítmica.

Otra novedad que se produce en esta repetición tiene que ver con los aspectos melódico y armónico. En el aspecto melódico se incorporan melodías independientes que realizan contrapunto con la melodía del tema. Una primera melodía interpretada por el oboe, a la que le sigue una segunda melodía interpretada por la flauta y una tercera y última interpretada por el clarinete (figura 10.35). Desde el punto de vista armónico, la tonalidad de Do M se disuelve en un fondo armónico de cuartas y quintas.

Figura 10.34 Repetición del tema secundario, cc. 43-45

En los últimos 10 compases de la exposición se desarrolla un pasaje musical de enorme agitación y desasosiego en el que se combinan los dos temas expuestos creando una sonoridad intensa de líneas melódicas independientes que se añaden movimiento e intensidad al lamento expresado en la melodía del tema principal. Se trata de un pasaje en el que interviene toda la orquesta a excepción de la guitarra y la percusión.

El pasaje está formado por tres planos independientes (figura 10.36). Un primer plano melódico en el que se interpreta armonizada la melodía del tema secundario a cargo de la sección de maderas (a excepción del fagot y del clarinete bajo) y de los violines y la viola. Un segundo plano constituido por el gesto melódico de tres corcheas característico del tema principal que constituye a la vez un fondo armónico disonante que se superpone al primero, interpretado por el fagot de la voz alta y las trompas. Un tercer y último plano, constituido por un fondo armónico cromático de perfil plano y notas largas interpretado por el resto de instrumentos que enfatizan la disonancia del conjunto.



Figura10.35 Repetición tema secundario con contrapunto en maderas, cc.46-55

Figura 10.36 Superposición de temas. Fragmento, cc.57-61

El gesto melódico del tema principal y la disonancia son los causantes del efecto desasosegante que se imprime a la línea melódica principal. La armonía global del pasaje se podría entender como la superposición de dos planos armónicos: un primer plano, en el que queda armonizada la melodía del tema secundario, en La menor, y otro,

en el que se mueve la disonancia del gesto del tema principal, en Si M. El pasaje finaliza en el acorde de dominante sobre tónica de La menor (compás 65).

10.2.3.2 PUENTE MUSICAL

A partir del compás 10, se inicia un puente musical que nos lleva a la repetición del tema. Este puente musical tiene dos partes diferenciadas. La primera de ellas (cc.10 a 13) (figura 10.37) se inicia en la guitarra con una escala ascendente en La m que se retiene en su dominante Mi que queda como nota pedal. En otro plano armónico paralelo el arpa y la sección de cuerdas ejecutan acordes que sugerirían la tonalidad de Fa menor con una pequeña flexión modal (re natural) en el acorde de Si bemol. La nota Mi pedal serviría como punto de nexo entre ambos planos (Fa m y La m) ya que es al mismo tiempo sensible de Fa m y dominante de Lam.

Figura 10.37 Primer puente musical, cc.10-13

La segunda parte que se inicia en el compás 14 y dura hasta el 17 (figura 10.38) tiene un especial interés por la sonoridad que se crea en ella. Se trata de una sonoridad de aire mágico y cristalino a la que contribuye la tímbrica generada por la sucesión de octavas encadenadas ejecutadas en el arpa y a los intervallos de quintas de las flautas y el oboe; juntas conforman un fondo armónico de intervallos de quinta Re-La-Mi-Si que se superpone a los acordes interpretados por la guitarra en los que la triada Re-La-Mi constituye el acorde base al que se van añadiendo las notas sol#, do# y fa# para

construir acordes superpuestos dentro de la tonalidad de La M. Asimismo, las trompas repiten la serie de quintas sol#-do#fa# que va reforzando dichos acordes.

The image shows a page of a musical score, measures 14 through 17. The instruments listed on the left are: Fl. I, Fl. II, Ob., Cor. I, Cl. I, Cl. II, Fag., Cor. II, Tr. I, Tr. II, Timp., Arpa, Guit., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcllo, and Cb. The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The bottom of the page has the word 'tutti' repeated for several instruments.

Figura 10.38 Continuación primer puente musical, cc.14-17

El segundo puente musical enlaza el tema principal con el tema secundario (cc.26 a 33). Durante los 5 primeros compases de este pasaje musical aparecen características similares al pasaje que unía el primer tema y su repetición. Se aprecian diferentes planos armónicos que crean una atmósfera tonal ambigua, algo mágica y enigmática. Uno de los planos está constituido por las flautas y la guitarra con diferente textura y sonoridad predominante de quintas la-mi-si que sugiere un entorno La m; otro, está formado por las trompas y el arpa en un gesto repetido, también con sonoridad de quintas fa#-do#-sol#-re# en un entorno sugerido de Mi M (dominante de La m); un último plano cromático de perfil plano con disonancias de tritono do-fa# interpretado en la sección de cuerdas (figura 10.39).



Figura 10.39 Segundo puente musical, cc.26-30

La segunda parte del pasaje (cc. 31 a 33) permanecen dos de los planos anteriores: la sonoridad de quintas en el entorno de La m en la guitarra y la disonancia cromática presente en el resto de instrumentos (figura 10.40)

10.2.3.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Una de las características más destacables de este movimiento es la búsqueda de una sonoridad expresiva que combina variedad tímbrica con una apropiada atmósfera sonora. Un claro ejemplo de lo anterior lo encontramos en el pasaje musical que se inicia en el compás 14 y que dura 4 compases (figura 10.38). Este pasaje, como ya indicábamos en el anterior apartado, transmite una sonoridad mágica, cristalina y repetitiva que parece salir de un artilugio mecánico musical programado, como si de una cajita de música se tratara.

Si observamos en detalle el pasaje vemos que podría ser perfectamente la emulación de un objeto mecánico de esas características construido con tres elementos: un primer elemento rotatorio, representado por la cadena ascendente-descendente repetitiva de octavas en tiempo de semicorcheas, interpretada por el arpa, un segundo elemento

constituido por un fondo sonoro constante de intervallos de quinta (re-la-mi) al que se superpone la cadena y que avanza a paso de corchea, interpretado por las flautas y el oboe y un tercer y último elemento constituido por unos acordes de la guitarra que engarzan con la cadena con un puntero que avanza al son de las trompa a intervallos de tiempo de blanca y que completa la serie de quintas de La M con las notas fa#-do#-sol#. Dicho artificio musical va generando a su paso acordes superpuestos dentro de dicho entorno tonal. Se trata de una forma muy original y poco convencional de presentar durante 4 compases acordes superpuestos dentro de una misma tonalidad.

The image displays a musical score for measures 30 through 33. The score is written for a large ensemble, including Flutes (Fl. I, Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinets (Cl. I, Cl. II), Bassoon (Fag.), Horns (Corno I, Corno II), Trumpets (Tromba I, Tromba II), Timpani (Timp.), and Guitar (Guit.). The notation is complex, featuring many beamed notes, slurs, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems: measures 30-32 on the left and measures 33 on the right. The guitar part is particularly prominent, with rapid, repeated notes.

Figura 10.40 Continuación segundo puente musical, cc.31-33

Otra característica relevante de este movimiento es la forma natural con la que se alcanza el tema principal en la reexposición. La clave está en el pasaje musical de apenas 3 compases que enlaza el final de la exposición con el inicio de la reexposición del primer tema (figura 10.41).

Tal y como se indicó en el apartado anterior el final de la exposición finaliza en la tonalidad de La menor. Para aceptar de manera natural la llegada del primer tema, el oyente debe desligarse de la atmósfera tonal anterior densa y orientar la escucha hacia una tonalidad muy alejada (LabM) y ligera.



Figura 10.41 Introducción a la reexposición, cc.65-68

Mediante un procedimiento corto y sencillo, consigue neutralizar ambos aspectos y dejar preparado el terreno para la llegada del primer tema. Dicho procedimiento se inicia con una declaración de intenciones reflejada en el grupeto de intervalos de cuartas y quintas que adorna la nota fa y a la que se llega desde la nota si. A partir de ahí se produce un contrapunto de dos voces interpretado en la guitarra en el que se van sucediendo numerosos intervalos de cuartas y quintas que van neutralizando cualquier reminiscencia tonal gracias también al cromatismo reinante en dicho pasaje (figura 10.36).

10.2.4. TERCER MOVIMIENTO

El tercer movimiento gira en torno a dos temas contrastantes, organizados en una estructura de Rondó ABABAB (figura 10.42) en la que no queda clara una jerarquía en los temas. Adicionalmente, existe una cierta singularidad en la forma en la que van apareciendo los temas ya que cada vez que se presenta uno de ellos, se inicia una serie de diálogos orquestales en los que puede estar presente el tema completo, frases o sólo gestos musicales del tema. Los temas con sus respectivos diálogos se van alternando y repitiendo y conformando la estructura de Rondó antes mencionada.

Por otro lado, los sucesivos diálogos en cada aparición del tema están conectados por puentes musicales de gran movimiento.

Los temas tienen un carácter melódico con escaso cromatismo en la melodía y un grado alto de parentesco entre ellos. Su marcado carácter melódico permite trasladar la línea melódica a diferentes intervalos con acompañamientos en entornos tonales en los que no encajan directamente las notas de la melodía, creando de esta forma disonancias que suplen la falta de cromatismo de ésta. El cromatismo sin embargo está muy presente en los puentes musicales en los que se crean generalmente planos armónicos en diferentes entornos tonales.

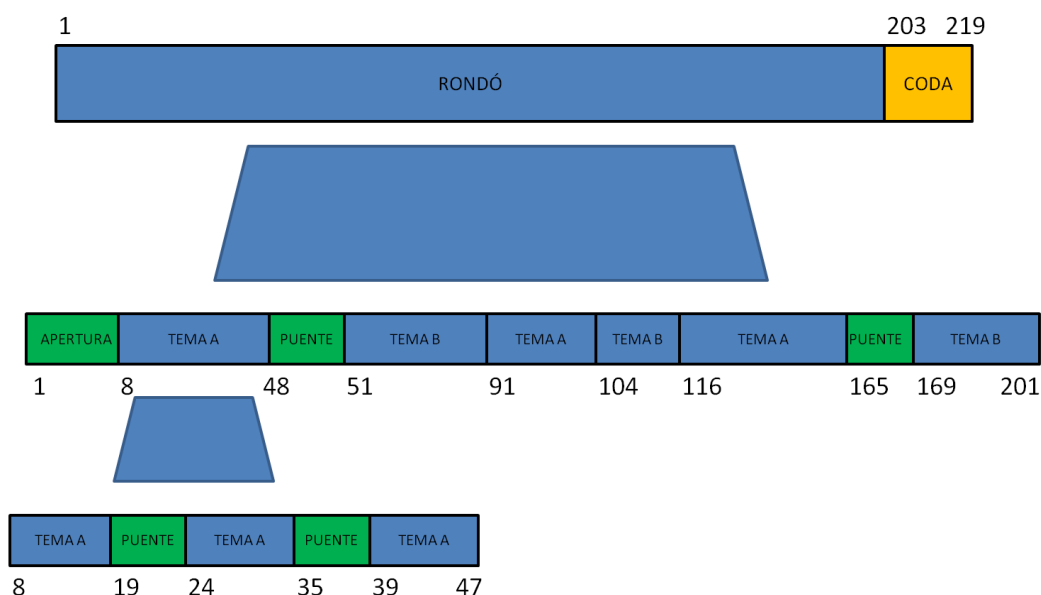


Figura 10.42 Estructura del tercer movimiento

10.2.4.1 TEMAS

10.2.4.1.1 Tema A

El tema A es melódico con notas largas de perfil bastante plano aunque con una rítmica variable y un aire de danza en una métrica de 3/4. Está constituido por 10 compases organizados en dos frases de 6 y 4 compases respectivamente. La primera frase está formada a su vez por tres subfrases de dos compases cada una (figura 10.43).

La primera aparición del tema A y sus correspondientes diálogos abarca los cc. 8 a 47. Se inicia en el compás 8 interpretado por la guitarra con acompañamiento en la tonalidad principal de La M. La segunda frase del tema se inicia en la segunda parte del compás 15 en la tonalidad de la dominante (Mi M) (figura 10.44).

El tema se repite en cc. 24 a 34 a cargo de toda la orquesta, en donde la melodía es interpretada por la flauta, oboe, violines, viola y violonchelo al unísono. Se desarrolla en el entorno tonal de La M también con un cierto cromatismo proporcionado en el acompañamiento por el clarinete y la trompa. La segunda frase (cc. 31 a 34) es interpretada exclusivamente por las flautas, trasladándose la tonalidad a Si M, aumentando apreciablemente la intensidad de la melodía a la escucha (figura 10.45).

Tras un puente musical llegamos a una sección de diálogos (cc. 39 a 47) entre los instrumentos de la orquesta con fragmentos musicales del tema A en un pasaje tonalmente inestable que se inicia en Do M y flexiona a Do m y posteriormente a Si b M, tonalidad en la que finaliza (figura 10.46).

8

Figura 10.43 Primera frase tema A, cc.8-14

La segunda aparición del tema abarca los cc. 91 a 103 y se presenta con una variante de éste interpretada primero por el oboe y luego por la flauta en modo de canon imitativo a la quinta. Se desarrolla en la tonalidad de Mi m finalizando en semicadencia en el VII grado Re# disminuido (figura 10.47).

La tercera y última aparición, la más extensa de todas, abarca los cc. 116 a 163. Se inicia con un pasaje que va desde el compás 116 al 138 en el que se suceden gestos musicales alternados relacionados con el primer tema en diferentes instrumentos: primer pasaje con el violonchelo, contrabajo y fagot al unísono (cc. 116 a 120), segundo pasaje con la trompa (cc.125 a 130) trasladada la melodía una segunda menor y por último, de nuevo el fagot (cc.131 a 138) trasladada la melodía una segunda mayor. En el primer pasaje el resto de instrumentos interpretan gestos musicales que proporcionan cromatismo a la armonía que se mantiene en el entorno tonal de Reb M. En el segundo pasaje el traslado de la melodía sugiere también un cambio tonal implícito a Do M y en el tercero se produce una separación del plano armónico sugerido por el acompañamiento interpretado en la guitarra y la armonía implícita sugerida en la melodía (figura 10.48).

14

Fl. I

Fl. II

Oboe

Cl. I

Cl. II

Bassoon

Horn I

Horn II

Trumpet I

Trumpet II

Trombone I

Trombone II

Tuba

Euphonium

Timp.

Chorus

Guitar

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Figura 10.44 Segunda frase tema A, cc.15-19

26

Fl. I

Fl. II

Oboe

Cl. I

Cl. II

Bassoon

Horn I

Horn II

Trumpet I

Trumpet II

Trombone I

Trombone II

Tuba

Euphonium

Timp.

Chorus

Guitar

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Figura 10.45 Repetición tema A en orquesta, cc.26-31

Figura 10.46 Diálogos sobre tema A, cc.39-47

Figura 10.47 Repetición tema A en canon imitativo, cc.91-99

The image displays four pages of a musical score, specifically measures 118-135 and 142-147. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), Horn (Cra.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The music is characterized by complex rhythmic patterns and melodic lines across these instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a standard musical notation format with multiple staves per page.

Figura 10.48 Pasajes tercera aparición tema A, cc.118-135 y 142-147

Así llegamos al compás 144 a partir del cual se interpreta de nuevo el tema completo de forma armonizada: la primera frase (cc 144 a 149) interpretada por la flauta, el clarinete, los violines y el violonchelo en la tonalidad principal de La M y la segunda con variaciones a cargo de la guitarra (cc 152 a 154) en un entorno tonal más inestable y ambiguo. El gesto musical de la segunda frase se repite en las maderas trasladada una segunda mayor sugiriendo un Si M sin confirmar (cc. 155 a 159) y por último, se repite de nuevo la primera frase (cc.159 a 163) con el gesto musical invertido interpretada esta

vez por las cuerdas de forma armonizada por acordes de 9ª en el entorno de Fa M seguido de la guitarra.

En definitiva se trata de un tema melódico bastante versátil que admite de forma natural múltiples variaciones y que resulta reconocible trasladado a diferentes entornos tonales, algunos estables, especialmente en La M y otros, disonantes en los que no encajan las notas de la melodía o inestables y ambiguos. Esta repetición constante pero armónicamente e instrumentalmente muy variada potencia la sensación animada del rondó.

10.2.4.1.2 Tema B

El tema B es un tema melódico de carácter más popular, de perfil melódico menos plano y que presenta un aire cantable desenfadado. Nos recuerda en gran medida a la melodía del tema principal del tercer movimiento del *Concierto de Aranjuez* sobre el que se efectúa también un rondó. Se puede ver como una especie de guiño musical a dicho concierto¹⁰¹ que por aquellas fechas era ya bastante conocido. Está constituido por 14 compases organizado en tres frases. Las dos primeras de 4 compases cada una y la tercera de función cadencial de 6 compases. La segunda es igual que la primera pero trasladada una quinta por encima (figura 10.49).

La primera aparición del tema B abarca los cc. 51 a 89. El tema B se inicia en el compás 51 a cargo de la guitarra acompañado únicamente por la melodía de contrapunto interpretada por el fagot. La guitarra interpreta las dos primeras frases del tema en la tonalidad de Si M. La aparición de la nota Mi# y el final de la segunda frase en Fa#, sugiere una pequeña flexión cadencial a la dominante de Si M (Fa# M) (figura 10.49).

A partir de ahí se inicia una sección de diálogo con frases o variantes de frases del tema B (cc. 60 a 89): primero con el oboe y el flautín, acompañados por los rasgueos de los acordes de la guitarra que termina con una flexión a la dominante de Fa# M (Do# M) (cc.59 a 63); a continuación, la flauta, el clarinete, violines y viola interpretan por primera vez la tercera frase del tema B (cc. 64 a 69) (figura 10.50), en la tonalidad de Mi M; posteriormente la guitarra, la sección de cuerdas y guitarra de nuevo interpretan el tema en la tonalidad de Si M (cc. 69 a 84) y por último, finaliza la orquesta interpretando una extensión cadencial en los compases finales en Mi M.

¹⁰¹ VIERGE, Marcos. *Op.cit.*, p.202



Figura 10.49 Primeras dos frases tema B, cc.51-59

Figura 10.50 Tercera frase Tema B, cc.64-69

La segunda aparición del tema B abarca los cc. 104 a 115. Se establece un diálogo entre la flauta, el fagot, el clarinete y el corno inglés, interpretando la tercera frase trasladada. Primero, la flauta con el fagot dos veces y luego el clarinete con el corno inglés. En el primer caso la segunda vez se traslada la melodía una segunda menor con respecto a la primera y la interpretación del fagot se hace siempre una cuarta descendente. En el

segundo caso el corno inglés también interpreta la melodía una cuarta descendente respecto al clarinete (figura 10.51).

The image displays two pages of a musical score, measures 106 to 115. The left page (measures 106-110) and the right page (measures 111-115) show a complex orchestral arrangement. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Glockenspiel (Glock.), Guitar (Guit.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The right page includes the same instruments plus the English Horn (Corno Inglés). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f marcato' and 'f marcato'.

Figura 10.52 Diálogos sobre tema B, cc.106-115

Superpuesto a lo anterior existen dos planos armónicos, un primero constituido por los acordes de la guitarra en el entorno de Fa M con sonoridad de quintas Re-La-Mi y un segundo, interpretado por la sección de cuerdas, disonante que oscila entre re# disminuido, re menor y re mayor en la sección de cuerdas con la permanente presencia del acorde disminuido Re#. El resultado final es una armonía ambigua sobre la que el oído sólo reconoce con claridad las diferentes apariciones del tema, reforzando la sensación de rondó.

La tercera y última aparición del tema abarca los cc.168 hasta la coda final. Se llega también como la primera vez a través de un puente musical. El tema B se inicia en la guitarra (cc.169 a 177) con la melodía y la armonía trasladada a Mi M que sugiere una flexión final a Si m (presencia la# y re y sol natural) (figura 10.52). Posteriormente y de la misma manera que se hacía la primera vez, se abre un diálogo entre los diferentes instrumentos con gestos musicales del tema que se mantiene hasta el final. La instrumentación varía en este caso y la melodía se desarrolla en la mayor parte de sus diálogos en un entorno tonal trasladado una cuarta ascendente en relación con la primera vez que se interpretó el tema (de Do# M a Fa# M y de Mi M a La M). Asimismo, se alargan los diálogos con la incorporación de los metales durante los compases 197 a 203 (figura 10.53) manteniendo la tonalidad y dando paso a la coda final.



Figura 10.52 Repetición del tema B, cc.169-177

Figura 10.53 Incorporación de metales al final tema B, cc.197-203

En consecuencia, el tema B también sufre repetidos traslados a intervalos diferentes pero se armoniza de una forma más clara y tonalmente más estable que el tema anterior, encajando, salvo alguna excepción, melodía y armonía en el mismo entorno tonal.

10.2.4.2 PUENTES MUSICALES Y CODA FINAL

Los puentes musicales son de breve duración, a pesar de ello, se caracterizan por regla general por trasladar la música a entornos tonales alejados de donde se desarrollan los temas en tan corto espacio de tiempo. Son por otra parte, pasajes con un fuerte movimiento musical que recorre un amplio registro y con una fuerte disonancia generada por planos armónicos diferentes alejados entre sí.

El movimiento comienza con pasaje musical a modo de introducción con aire de andante y variedad de texturas en los diferentes instrumentos en donde la guitarra está ausente. Se desarrolla en la tonalidad de La M lo que confirma al acorde final del segundo movimiento Mi M como dominante dual, por una parte de La menor, tonalidad en la que acaba el primer movimiento y de La M, tonalidad en la que da comienzo éste. Este uso dual de la dominante de la tonalidad menor y mayor es frecuente en esta obra como hemos ido viendo (figura 10.54).



Figura 10.54 Introducción movimiento, cc.1-7

En los cc. 20 a 23 (figura 10.55) se presenta un puente musical que enlaza la presentación del tema A con su repetición. Está constituido por el contrapunto de dos escalas interpretadas por la flauta en modo descendente y la guitarra en modo ascendente. Ambas se desarrollan en un mismo entorno tonal (La b M) pero en los dos últimos compases cada una de ellas flexiona sugiriendo tonalidades diferentes, alejadas

entres sí, Fa m y La m respectivamente, creando un pasaje final disonante que concluye en el intervalo de quinta la-mi (compás 24) correspondiente a la tónica y dominante del pasaje siguiente.

De nuevo aparece otro puente musical que enlaza dos repeticiones del tema A (cc. 35 a 39). En esta ocasión el puente está constituido por escalas de corcheas descendentes de amplio recorrido de registro, interpretadas por las flautas y la guitarra en dos planos tonales diferentes (Do#M y La bemol M), creando un gran cromatismo y una fuerte disonancia. La escala de la guitarra flexiona en los últimos compases a Do M concluyendo el contrapunto en un intervalo disonante de quinta aumentada fa-do# (figura 10.56).



Figura 10.55 Primer puente musical, cc.20-23

Figura 10.56 Segundo puente musical, cc.35-39

El enlace entre el tema A y el tema B se realiza con un puente musical (cc.47 a 51). Se trata de un puente constituido por una vertiginosa escala de semicorcheas en Mi M interpretada por el clarinete a la que se superpone el acorde arpegiado de Mi bemol M (figura 10.57). Acaba nuevamente el puente en un intervalo disonante de segunda menor si b-si.

En los cc. 165 a 169 vuelve a aparecer un puente musical que enlaza el tema A con el tema B, en esta ocasión interpretado por la flauta y flautín con un perfil melódico ondulante que desarrolla acordes arpegiados inicialmente en La b M y con flexión en la cadencia a Mi b M (figura 10.58).



Figura 10.57 Tercer puente musical, cc.47-51



Figura 10.58 Cuarto puente musical, cc.165-169

El movimiento finaliza con una Coda final de 17 compases de duración (cc 203 a 219) en el que se potencia el aspecto rítmico, con unos acordes contundentes en la guitarra de rítmica variable. Asimismo se aprecia una gran densidad orquestal con una mezcla de texturas variadas en los diferentes instrumentos que se multiplica en los compases finales, creando todo ello un final apoteósico. Armónicamente mantiene la tonalidad de La M, deteniéndose durante los últimos 5 compases en el IV grado (acorde de Re M 9ª) que provoca un efecto de retención en el que predomina la sonoridad de intervalo de quinta la-mi. Acorde que finalmente cadencia en el acorde de tónica La M (figura 10.59).

Figura 10.59 Cadencia final, cc.218-219

10.2.4.1 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Hemos observado a lo largo de esta obra pasajes musicales *politonales* que suplen el escaso cromatismo de las melodías de los temas. Dicho *politonalismo* se produce de dos formas diferentes: confrontando planos armónicos diferenciados disonantes y disociando la armonía implícita de la melodía con respecto al plano armónico del acompañamiento.

El primer procedimiento se da especialmente en los puentes, cuyo objetivo es romper la rutina de una secuencia de diálogos basados en el mismo tema o propiciar el cambio de un tema a otro. Así por ejemplo, una vez presentado el primer tema, inicialmente en la guitarra y seguido a continuación por toda la orquesta con la que se alcanza la máxima intensidad en el compás 34, se inicia un pasaje (cc 35 a 39) de escalas descendentes interpretado por las flautas y la guitarra en dos planos tonales muy alejados, Do# M y

La bemol M (figura 10.56). El cromatismo resultante y, por tanto, la disonancia musical son muy pronunciados.

Lo mismo ocurre unos compases después (cc 47 a 51), justo antes del inicio de la presentación del segundo tema. Esta vez se realiza como una superposición del acorde de Mi bemol M, interpretado en el flautín, con una escala ascendente-descendente desarrollada en la tonalidad de Mi M, interpretada por el clarinete. De la misma manera que en el caso anterior el cromatismo es muy pronunciado dado que se trata de dos tonalidades muy alejadas aunque sus tónicas están muy próximas (intervalo de segunda menor) (figura 10.57).

El segundo procedimiento se da sin embargo en la repetición de los temas. Por ejemplo, en la tercera aparición del tema A, en los cc.125 a 130 (figura 10.48) o en la segunda aparición del tema B, cc.104 a 115 (figura 10.51).

Otro aspecto interesante es la utilización del rasgueo en la guitarra como elemento intensificador del aire español que impregna este movimiento. Si bien es cierto que dicho procedimiento ya fue usado ampliamente en el primer movimiento, el objetivo no era el mismo ya que en aquel caso su fin era exclusivamente de acentuación rítmica. El mayor efecto del rasgueo se consigue en el pasaje final del movimiento con el que se acentúa una rítmica de acompañamiento del segundo tema de aire musical claramente español (cc 211 a 219).

10.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto.

La orquestación del concierto está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, 2 flautas (flautín), oboe, corno inglés, clarinete en Si bemol, clarinete bajo, 2 Fagot, 2 Trompas en Fa, 2 Trombones, Timbales, Arpa, 2 violines 1º, 2 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos y 1 contrabajo.

En el siguiente gráfico se ha representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra (figura 10.61). Asimismo, se han agrupado los instrumentos por grupos, según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia sonora será más probable cuando los instrumentos pertenezcan al mismo grupo. Tenemos por tanto seis posibles grupos cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

-Grupo 1: Guitarra, fagot, clarinete bajo, trompa, trombón y violonchelo. Registro común Re 5- Fa 2.

-Grupo 2: Viola, oboe, corno inglés, clarinete en Sib. Registro común Do6-Sib 3. Dentro de este grupo la viola y el clarinete Si b forman a su vez un subgrupo más afín.

- Grupo 3: Arpa: Dob 1- Sol#7.
- Grupo 4: Violín y flauta. Registro común Re 7-Si 3.
- Grupo 5: Contrabajo. Registro Sol 4- Mi 1.
- Grupo 6: Flautín: Do 8-Re5.

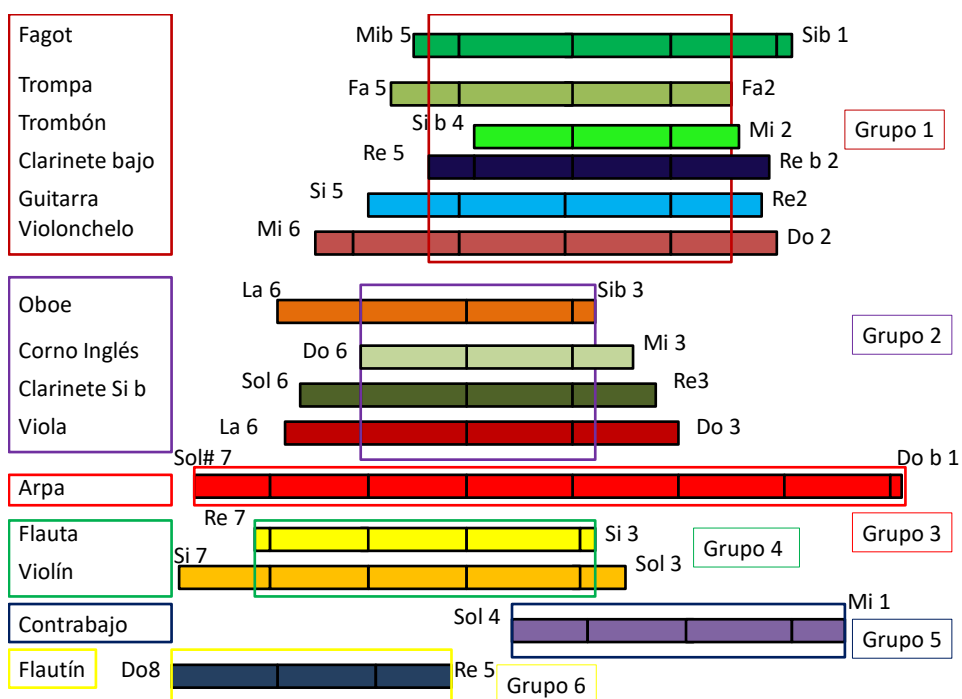


Figura 10.60 Registro de instrumentos de orquesta

El primer aspecto relevante acerca de la orquestación de esta obra es la gran densidad orquestal presente, en especial en los movimientos primero y tercero. Se aprecia un escaso diálogo orquestal, en su lugar, se producen numerosas confrontaciones de los instrumentos. La armonía es fuertemente polifónica con una gran variedad de líneas melódicas independientes que se cruzan entre sí, lo que constituye un elemento de dificultad importante, en especial en lo que afecta a la sonoridad de la guitarra. Uno de los elementos que contribuyen a paliar dicha interferencia es la gran variedad rítmica (a veces también métricas) y de texturas, con gestos musicales diferentes que se van sucediendo y alternando en los diferentes instrumentos. Dicha diferenciación permite identificar más fácilmente las líneas melódicas y el fondo armónico sobre el que se superponen éstas.

También es notoria la gran presencia de la sección de maderas con la duplicación del fagot y la incorporación del corno inglés y del clarinete bajo, este último poco habitual en los conciertos de guitarra. La incorporación del corno inglés y del clarinete bajo

añaden interferencia potencial con la guitarra ya que se mueve en el mismo registro sonoro que ésta; no obstante, si bien el papel del corno inglés es significativo el papel del clarinete bajo es poco relevante (en el tercer movimiento no aparece), actuando en la mayoría de las veces como fondo armónico de perfil plano en la zona de los bordones de la guitarra. El corno inglés y el clarinete bajo sirven en gran número de ocasiones de contrapunto de voz baja al oboe y al clarinete respectivamente. Por otro lado, es destacable la intervención de las flautas cuyo protagonismo es evidente en todos los movimientos, en especial en el primero al inicio de éste.

La sección de metales también aparece reforzada por la duplicación de las trompas y la incorporación de los trombones también duplicados que añaden más variedad tímbrica. Este último se mueve en la parte alta del registro en la que su sonido es más intenso, bajando algo el registro en el tercer movimiento.

Un comentario aparte merece la incorporación del arpa a la orquesta. El registro sonoro de dicho instrumento es muy amplio, de hecho abarca prácticamente el registro de la sección de cuerdas completa. El arpa se mueve en esta obra en un registro medio-alto de gran recorrido, alrededor de tres octavas y media: las dos octavas intermedias en las que el arpa presenta su color más rico y cálido y la siguiente octava y media superiores en las que el arpa tiene un sonido más ligero y claro pero con menor resonancia y proyección.

La percusión como ya va siendo habitual en los conciertos de guitarra tiene una intervención bastante moderada con escasa variación rítmica.

La guitarra por su parte, tiene un papel fundamentalmente armónico ya sea con melodía acompañada o sirviendo de acompañamiento al resto de instrumentos con múltiples texturas (acordes y arpeggios) y con gestos musicales repetitivos, esto último en mayor medida. Únicamente en el segundo movimiento se aprecia en el primer tema la intervención de la guitarra en el papel melódico exclusivamente. El papel melódico por el contrario recae especialmente en la sección de maderas

Otra cuestión interesante de esta obra es los escasos pasajes virtuosísticos de la guitarra con muy pocas apariciones de escalas rápidas y con la ausencia de cadencias tan unidas a este tipo de conciertos.

Por último destacar la abundancia de indicaciones dinámicas en la guitarra en especial en el segundo movimiento.

10.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

Como se indicó en el apartado del análisis musical, el movimiento está organizado en 4 secciones diferenciadas que se completan con una coda final. En la primera sección (compases 1 a 32) se produce una confrontación gradual de la guitarra con la orquesta que se inicia después de los primeros compases con la guitarra en solitario y que a

medida que avanza el pasaje musical se produce una incorporación gradual de instrumentos a la vez que se aumenta el movimiento de las líneas melódicas y de los gestos musicales de acompañamiento de éstos. El pasaje se inicia por tanto con una tranquilidad y claridad sonora que poco a poco se va enturbiando hasta alcanzar una confusión sonora final que resulta enfatizada por la gran disonancia armónica existente. En esta confusión es la guitarra la que sale perdiendo a pesar de sus esfuerzos por aumentar gradualmente la velocidad de sus arpegios, de modo que a partir del compás 20 empieza a tener problemas para ser escuchada (figuras 10.2 a 10.6).

En la segunda sección en la que aparecen los dos temas principales de este movimiento, la guitarra asume un papel casi exclusivo de acompañamiento, desplegando toda su capacidad y recursos sonoros en este sentido. Se trata de una sección con un componente rítmico y de movimiento muy importante.

La confrontación de la guitarra con la orquesta es permanente en esta sección y además tiene que enfrentarse a una gran densidad sonora. Para ello la guitarra utiliza fundamentalmente dos recursos: el rasgueo de acordes densos y la secuencia de arpegios en progresión. El primero es bastante más efectivo que el segundo. A ello contribuye, aparte de la gran sonoridad que producen siempre estos acordes, el tiempo en el que se produce la entrada de la secuencia de acordes: unas veces en tiempo diferente en cada compás (33 a 37) (figura 10.7), otras en tiempo de anacrusa (compases 60 a 72) (figura 10.12) y otras en ambas (80 a 87) (figura 10.13).

Estas modificaciones rítmicas sorprenden al oyente y captan en mayor medida su atención. Este buen funcionamiento de los acordes es también extensible a los compases en los que se les superpone una melodía plana (entre la repeticiones del segundo tema) ya sea sola o reforzada por acordes, en este último caso el resultado es mejor (compases 76 a 79) (figura 10.24).

En relación con los arpegios de tresillos, si bien la métrica diferente y las notas en el registro alto ayudan a la escucha al principio (compases 44 a 55), cuando estos compiten con varias líneas melódicas al unísono superpuestas (flauta, clarinete y violines) el resultado no es bueno y la guitarra tiene grandes dificultades para ser oída (figura 10.28). Sin embargo, en los compases siguientes cuando la guitarra cambia el gesto de arpegios en progresión por otro repetitivo de amplio registro, el resultado es más satisfactorio a pesar de que la dificultad se mantiene ya que aunque la densidad orquestal es menor, el movimiento de la sección de cuerdas al completo es relevante (figura 10.21).

La tercera sección es en la que menos confrontación directa existe entre la guitarra y la orquesta. Además existe un pasaje musical de los pocos de esta obra en el que se produce diálogo guitarra-orquesta (compases 138 a 142). La confrontación directa se produce únicamente en 13 compases de los 49 que integran esta sección. Los 13 compases se concentran en dos pasajes musicales uno a continuación del otro (compases 107 a 119).

En el primer pasaje (107 a 112) la guitarra interpreta un fondo armónico en dos planos: una melodía plana superpuesta a un arpeggio repetitivo; la melodía corre a cargo de la sección de cuerdas al completo. Aunque el gesto recorre ampliamente el registro, la interferencia de las cuerdas es elevada a pesar de que la dinámica es *piano* frente a *forte* de la guitarra. Quizás la razón se deba a que la sección de cuerdas cubre la totalidad del registro con un movimiento musical moderadamente alto y, en consecuencia, apague el recorrido de notas en la guitarra. El otro pasaje musical (compases 113 a 119) sin embargo es más apreciable a la escucha primero por el movimiento melódico de la guitarra en la zona media-baja que tiene buena proyección sonora y por otro, la significativa disminución del movimiento en las cuerdas (figura 10.18).

En lo que respecta a la cuarta sección (compases 143 a 193), ocurre algo parecido a la segunda ya que se basa en los mismos temas. No obstante se produce algún cambio significativo:

- Los acordes densos iniciales se sustituyen por un arpegiado de semicorcheas descendente al que se le superpone una melodía plana en tiempos de compás (compases 143 a 150). El resultado es también satisfactorio, seguramente debido a que el arpegiado no tiene interferencia con la orquesta ya que todos los instrumentos interpretan notas en tiempo de compás (negra); además el arpegiado se produce sobre cuerdas al aire o bordones con gran proyección sonora en ambos casos (figura 10.9).

- Aparecen nuevas relaciones entre la guitarra y la orquesta en las que la guitarra sufre. El primer pasaje corresponde a los compases 159 a 162 en el que la guitarra soporta en los dos primeros compases una interferencia en el registro, que se ve empeorado por la similitud de movimiento de notas en la guitarra con respecto a la sección de cuerdas; en el resto de compases aunque aumenta el movimiento de la melodía de la guitarra y disminuye el de las cuerdas, la melodía es demasiado plana (figura 10.22). El segundo pasaje corresponde a los compases 167 a 169 y la guitarra sale algo mejor parada gracias a la escasa confrontación aunque de notable sonoridad (la trompa en *mf*) y al gesto musical de la guitarra de perfil ondulante y amplio recorrido de registro (figura 10.23).

En los pasajes en los que interviene la guitarra con los acordes densos sincopados es trasladable lo comentado para la segunda sección con la salvedad de los últimos 4 compases (cc.193 a 196) en los que la densidad orquestal aumenta, predominando más la sonoridad rítmica de los acordes en detrimento de la armónica (figura 10.15).

La coda final se caracteriza por su gran densidad sonora y la variedad de texturas. Una primera parte (compases 197 a 200) con gestos musicales en flautas, oboe, corno inglés y clarinete, fondo armónico en resto de maderas, metales y cuerdas, *glisandos* en arpa y en la que la guitarra se defiende con acordes densos rasgueados (figura 10.26). Una segunda parte (compases 202 hasta el final) en la que se mantiene un diálogo orquestal con escalas *octavadas* en guitarra, gestos de tresillos en metales y guitarra, trémolos en maderas y combinación de notas largas con escalas rápidas en cuerdas (figura 10.61).

The image shows a page of a musical score, measures 202 through 205. The instruments listed on the left are Flute I, Flute II, Oboe, Bassoon, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon, Trumpet I, Trumpet II, Timpani, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc...' and 'ff'. The guitar part is particularly prominent, showing a sequence of chords and a melodic line.

Figura 10.61 Pasaje coda final, cc.202-205

En este contexto la guitarra participa fundamentalmente con acordes rasgueados: tres tiempos de corcheas que se transforman en cuatro tiempos de semicorcheas al final, apreciándose en mayor medida la escucha la componente rítmica de los acordes. La escala *octavada* interpretada en el compás 203 es bastante reconocible a la escucha (figura 10.61).

Podríamos concluir que la dificultad es bastante considerable con una confrontación directa en 129 compases de 207 lo que constituye un grado de dificultad alto del orden del 62,32% (ver diagrama comparativo figura 10.62).

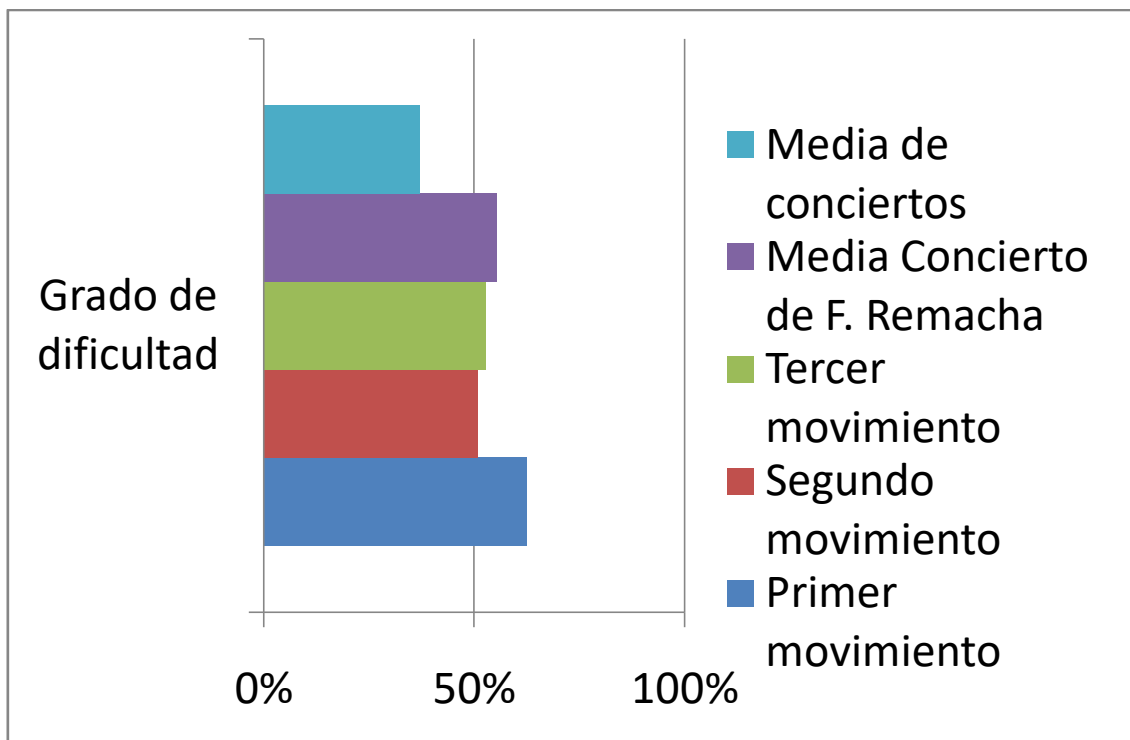


Figura 10.62 Diagrama de barras de dificultad

10.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

El contexto orquestal en el que se desarrolla este movimiento es bastante diferente al anterior fundamentalmente en lo que se refiere a la densidad orquestal que disminuye considerablemente y que adquiere un aire mucho más camerístico, con múltiples líneas melódicas que sirven de contrapunto a los dos temas principales. Asimismo se establecen sucesivos diálogos guitarra-orquesta en la interpretación de los temas. Sin embargo, se mantiene la variedad de texturas y gestos musicales en las confrontaciones instrumentales, así como la independencia de las líneas melódicas. La separación de planos y combinación de diferentes texturas es más acusada en los puentes musicales de unión entre los temas o entre las repeticiones de los temas.

Otra diferencia importante es el papel exclusivamente melódico que asume la guitarra en el primer tema que lo saca del papel armónico predominante adoptado a lo largo de todos los movimientos. Es notable en este caso la abundancia de indicaciones dinámicas encaminadas a proporcionar un pasaje musical de gran expresividad. Superpuesta a la melodía principal (compases 2 a 9 y 66 a 77) se desarrolla un fondo armónico cromático de notas largas y perfil plano, interpretado en la sección de cuerdas al que se incorpora posteriormente el corno inglés (exposición, cc 2 a 9) y los clarinetes (reexposición cc. 66 77), con escasa interferencia sobre la guitarra. Los gestos musicales de la flauta y del oboe al final del tema en la exposición (compás 9) añaden interferencia que queda soslayada gracias a la diferencia de registro. En la reexposición el fondo armónico se complementa con el gesto repetitivo del arpa (compases 73 a 75), no demasiado audible

por la dinámica de pianísimo *pp*, que apenas interfiere (ver figuras 10.30 y 10.64 respectivamente).

The image shows a musical score for a reexposition. The staves are labeled: Fl. II, Arpa, Guit., Vla. I, Vla. II, Viola, Vcllo, and C. B. The Arpa part is highlighted with a 'dim.' marking, indicating a dynamic change. The score is numbered 71 at the top left.

Figura 10.63 Gesto musical del arpa en la reexposición

El puente musical que une la exposición del tema principal con la repetición de éste por la orquesta (compases 10 a 17) está constituido por un fondo armónico integrado por varios planos diferenciados a la escucha gracias a las diferentes texturas empleadas en cada uno de ellos. La guitarra y el arpa adquieren el protagonismo principal intercambiando texturas a lo largo del puente (figuras 10.37 y 10.38).

La repetición armonizada del tema principal interpretada en la guitarra (compases 22 a 26) sólo se ve interferida en los compases finales por las melodías que hacen de contrapunto en los bajos de la sección de cuerdas (viola, violonchelo y contrabajo) aunque de forma reducida debido a su perfil melódico bastante plano (figura 10.31).

En el puente musical que une el tema principal con el tema secundario (compases 26 a 33) la guitarra sale bien parada debido al gran movimiento proporcionado por el tren de semicorcheas de perfil ondulante de amplio recorrido de registro que va estrechándose hacia el final y que concluye el pasaje con arpeggios repetitivos de fusas. Todo ello constituye una variedad de textura musical muy apreciable a la escucha (figuras 10.39 y 10.40).

La interpretación armonizada del tema secundario por parte de la guitarra (compases 38 a 42) se superpone a un gesto musical repetido de 8 semicorcheas en la flauta que constituye un fondo armónico constante que no interfiere en la escucha de dicho tema ya que el oído separa sin dificultad (figura 10.33).

En el pasaje musical que va de los compases 46 a 55 la guitarra vuelve a interpretar el tema secundario armonizado con acordes al que se superponen melodías de contrapunto

en las maderas. La guitarra en este caso también sale airosa debido a la mayor variedad rítmica del tema interpretado en la guitarra y a la amplitud de registro frente al perfil melódico más plano y de notas largas con un registro sonoro más estrecho interpretado en las maderas. La interferencia mayor se produce en los compases finales del pasaje al incorporarse la flauta con una interpretación de gran movimiento que solventa la guitarra trasladando la melodía a los bordones con los que adquiere una mayor proyección sonora (figura 10.35).

El grado de dificultad de este movimiento es alto también a pesar de existir menos densidad orquestal, identificándose 39 compases de 77 en los que existe una confrontación de la guitarra con la orquesta con una dificultad potencial, lo que supone un 50,65% (figura 10.62).

10.3.3 TERCER MOVIMIENTO

Es el movimiento más completo orquestalmente hablando de los tres ya que combina todos los elementos mencionados: variedad de texturas, confrontación directa, densidad orquestal y múltiples diálogos. La gran diferencia con respecto a los movimientos anteriores radica fundamentalmente en la proliferación de diálogos musicales, tanto en la repetición de los temas completos como en la alternancia de frases o gestos musicales de los mismos.

La guitarra adopta papeles tanto melódicos como armónicos, ocupando a veces el plano protagonista y en otras ocasiones integrando con sus gestos musicales el plano de fondo armónico o formando parte de los puentes musicales que unen los diferentes temas o las repeticiones de éstos.

En el pasaje musical que va desde el compás 8 al 19 la guitarra adopta el plano protagonista interpretando la melodía del tema A armonizado. Superpuesto a dicho plano aparece un fondo armónico constituido a su vez por dos planos: uno de gran movimiento y otro bastante plano. En la primera frase el fondo de mayor movimiento lo realizaba el clarinete y el más plano el violonchelo y en la segunda frase se sustituyen por el fagot y el clarinete respectivamente (figuras 10.43 y 10.44). El resultado del pasaje a la escucha es satisfactorio en líneas generales

El puente que une la exposición inicial del tema con su repetición (cc.20 a 23) está constituido por unas vertiginosas escalas: ascendente, interpretada por la guitarra y descendente, interpretada simultáneamente por la flauta (figura 10.55). La guitarra en esta ocasión sufre algo, probablemente al estrecharse la diferencia de registro con la flauta.

La siguiente aparición de la guitarra se produce en el puente musical de los compases 35 a 39 justo antes del pasaje musical de diálogo guitarra-orquesta basado en gestos musicales del tema A. Se trata de una escala rápida descendente interpretada por la

guitarra en combinación con la flauta y el flautín. El sonido de la guitarra es más apreciable en la parte final cuando aparecen los bordones (figura 10.56).

La sección de diálogos la guitarra (compases 39 a 47) la solventa bien gracias a que la melodía al estar en el registro alto tiene mayor brillantez y a que los acordes en tiempo fuerte consolidan la presencia sonora de ésta (figura 10.45).

La interpretación del tema B a cargo de la guitarra (compases 51 a 59) se escucha bien y se aprecia con nitidez la línea melódica del fagot gracias a la diferencia de registro entre ambas melodías y la tímbrica en sus respectivos registros (figura 10.49).

A continuación se inicia una sección de diálogo sobre gestos musicales del tema B en los que la guitarra participa de diferente manera. Por ejemplo en el pasaje correspondiente a los compases 60 a 63 forma parte del fondo armónico desarrollando un patrón rítmico repetitivo de acordes de 4 o 5 notas con una sonoridad potente que no tiene problemas para ser oída (figura 10.50). Sin embargo en los pasajes compases 69 a 73 y 81 a 84 la guitarra se traslada al plano melódico del tema aunque acompañado con acordes. La guitarra en dichos pasajes se defiende bien: en el primero de ellos, el gesto repetitivo de los clarinetes es muy identificable a la escucha quedando reducida su interferencia; en el segundo, el fondo armónico es bastante plano y de notas largas, de manera que la dificultad es menor (figura 10.64).

Figura 10.64 Gestos musicales tema B

En el pasaje musical que va desde el compás 89 a 103 la guitarra interpreta un gesto musical repetido con la nota mi grave como pedal con el que el oído se va quedando, de

forma que cuando la variante del tema A es interpretada a partir del compás 91 por el oboe superpuesta a dicho gesto, el oído separa claramente ambos planos apreciando de manera independiente dicha melodía. Con la entrada de los metales en los compases 100 a 103 la guitarra sufre algo pero sale airosa gracias a la subida de registro muy apreciable (figura 10.46).

En los compases siguientes (104 a 115) se inicia de nuevo una sección de diálogo entre instrumentos de la orquesta esta vez basada en la tercera frase del tema B. En esta ocasión la guitarra no participa en dicho diálogo, en su lugar, constituye parte del fondo armónico, creando un plano separado dentro de éste, consistente en una sucesión de acordes densos rasgueados que proporcionan una sonoridad potente muy rítmica que resulta muy interesante y que no presenta ningún problema para ser escuchada (figura 10.52).

Posteriormente e inicia una nueva sección de diálogo basada en el tema A (compases 116 a 140). La participación de la guitarra se produce igual que en la sección anterior como parte del fondo armónico, esta vez en el pasaje musical de los compases 131 a 140. El gesto musical es idéntico al de los compases 89 a 103 aunque en esta ocasión sólo se superpone la melodía interpretada por el fagot en un registro bastante más bajo que el de la guitarra, de manera que se aprecia su sonoridad de forma separa del fondo armónico constituido por la guitarra aunque en algunos compases algo oscura (figura 10.47).

En el siguiente fragmento musical (compases 144 a 163) reaparece de nuevo el tema A interpretado en alternancia la guitarra y la orquesta. Cuando entra la guitarra lo hace interpretando la melodía del tema A armonizada con acordes en tiempo de anacrusa ante un fondo armónico con poca dificultad dado su perfil muy plano. El resultado sonoro de la guitarra es satisfactorio. El segundo pasaje corresponde a los compases 161 a 163, ahí la guitarra sufre algo más debido a menor consistencia de los acordes (dos o 3 notas) y al mayor movimiento de las líneas del acompañamiento, en especial la del violonchelo (figura 10.65).

A partir del compás 168 y hasta el compás 176 la guitarra interpreta el tema B armonizado y nuevamente sobre un fondo armónico plano a cargo de los bajos de la sección de cuerdas por lo que se trata de un pasaje con poca dificultad.

Desde el compás 177 hasta el compás 202 se realiza un continuo dialogo orquestal sobre gestos musicales del tema B como ya ocurrió en el fragmento musical correspondiente a los compases 60 a 89. De igual manera en dicho diálogo la guitarra participa de diferentes formas y diferentes planos, melódico y de fondo armónico o acompañamiento.

En el plano melódico la guitarra aparece en los pasajes correspondientes a los compases 185 a 189, interpretando la melodía del tema acompañada por acordes. La guitarra se escucha bien, enfrentándose al mismo gesto de clarinetes que en los compases 69 a 73 con lo que el resultado es el mismo.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 160 to 164. The score is written for a large orchestra, including woodwinds (Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon, Cor Anglais), brass (Trumpet, Trombone), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass), and percussion (Timp). The guitar part is also present, with a circled '9' in measure 164, indicating a specific musical gesture or measure. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The measures are numbered 160, 161, 162, 163, and 164. The guitar part is written in a standard notation with a circled '9' in measure 164, which is the focus of the figure.

Figura 10.65 Reaparición tema A guitarra compases 162 a 164

Por el contrario, en los pasajes 178 a 180 y 194 a 197 actúa dentro del fondo armónico. En el primero con el mismo gesto musical de acordes similar al de los compases 60 a 63 que dio buen resultado pero que en esta ocasión suenan algo oscuro quizás por entrar el acorde en tiempo débil o por el movimiento de las cuerdas en dinámica *mf* que apaga en mayor medida el sonido. En el segundo pasaje la guitarra desarrolla un gesto repetido arpegiado *mi-si* de amplio recorrido en el registro, siendo el resultado a la escucha algo irregular, se oyen unas notas más que otras, a pesar de enfrentarse a un perfil plano y de registro estrecho en el que se mueven el resto de instrumentos (figura 10.66).

Por último en lo que respecta a la coda final, tenemos un primer pasaje breve (cc.203 a 207) en el que la guitarra interpreta un gesto melódico acompañado por acordes que se enfrenta con acordes sincopados en pizzicato en las cuerdas sin que se produzcan interferencias dignas de tener en cuenta (figura 10.67). En los compases finales (cc.210 hasta el final) la guitarra participa con acordes densos rasgueados cuya potente sonoridad resulta bien a la escucha, aunque en esta ocasión debido a la densidad orquestal, la escucha de dichos acordes es más rítmica que armónica (figura 10.59).

Figure 10.66 shows a musical score for a guitar ensemble. The score is divided into two systems, measures 178-195 and 195-206. The instruments listed on the left are Flute I, Oboe, Clarinet, Flute II, Cor Anglais, Trombone, Trumpet, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The guitar part is the focus, showing a complex harmonic texture with many natural harmonics marked with 'n' and 'na'. The tempo is marked 'Squadrato'.

Figura 10.66 Guitarra en fondo armónico

Figure 10.67 shows a musical score for a guitar ensemble. The score is divided into two systems, measures 206-213 and 213-220. The instruments listed on the left are Flute I, Oboe, Clarinet, Flute II, Cor Anglais, Trombone, Trumpet, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The guitar part is the focus, showing a complex harmonic texture with many natural harmonics marked with 'n' and 'na'. The tempo is marked 'Squadrato'.

Figura 10.67 Pasaje coda final

Como ocurre en el resto de movimientos existen múltiples confrontaciones de la guitarra con la orquesta combinadas con los sucesivos diálogos que proporcionan una dificultad potencial alta que se produce en 115 compases de 218, es decir un 52,75% (figura 10.62).

10.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA

En este apartado se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra y, en consecuencia, obtener una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento.

Seguidamente se realiza una cuantificación de dicho uso distribuida en cada uno de los diferentes movimientos.

En el **primer movimiento** (157 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos

- Escalas rápidas: 4 (2,55%)
- Rasgueo: 23 (14,65%)
- Acordes densos: 48 (30,57%)
- Presencia de bordones: 36 (22,93%)
- Arpeggios: 68 (43,31%)
- Ligados: 11 (7%)
- Número de recursos: 6 (42,86%)

En el **segundo movimiento** (58 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

- Acordes densos: 11 (18,97%)
- Presencia de bordones: 14 (24,14%)
- Arpeggios: 13 (22,41%)
- Adornos: 1 (1,72%)
- Ligados: 18 (31,03%).
- Número de recursos: 5 (35,71%)

En el **tercer movimiento** (130 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Rasgueo: 22 (16,92%)
- Acordes densos: 35 (26,92%)
- Presencia de bordones: 44 (33,85%)
- Arpeggios: 4 (3,08%)
- Ligados: 1 (0,77%)
- Número de recursos: 5 (35,71%)

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 10.68. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.

Se observa en primer lugar un uso de recursos por debajo de la media de conciertos. Existe una uniformidad a lo largo de los movimientos en lo que se refiere a la presencia de bordones y al uso de acordes densos, observándose además un empleo elevado de éstos tomando como referencia la media de conciertos. No goza de la misma uniformidad el uso de rasgueos y de ligados a pesar de que su empleo es elevado. En este sentido los rasgueos son ampliamente utilizados en los movimientos primero y tercero mientras que los ligados lo son en el segundo.

Los ligados dan mayor continuidad a la línea melódica por lo que parece lógico un mayor uso en el segundo movimiento. En cuanto a los rasgueos, resulta interesante comprobar el uso elevado de éstos en los movimientos extremos en los que existe una gran disparidad en lo que atmósfera musical se refiere. Ello nos permite observar las diferentes aplicaciones musicales del rasgueo guitarrístico: en el primer movimiento, potencian y contribuyen al cambio rítmico variable sin más, mientras que en el tercero ayudan a recrear el aire rítmico musical español.

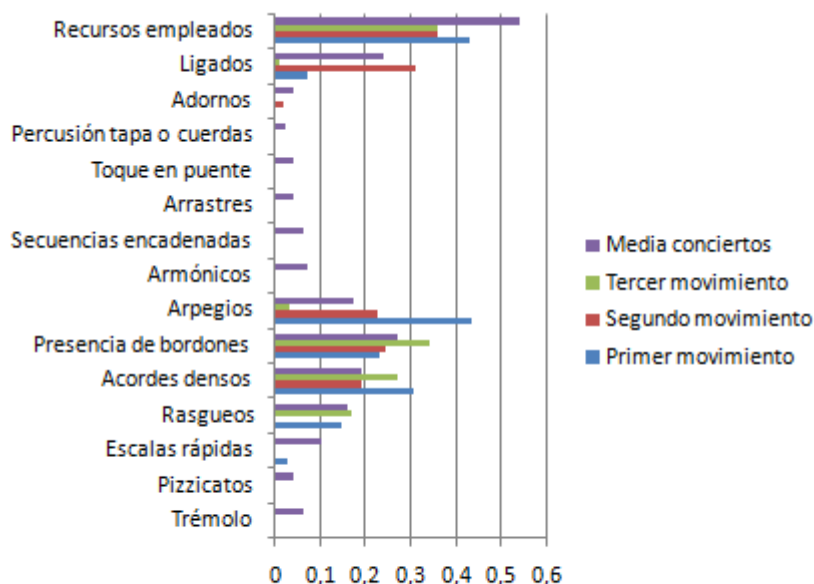


Figura 10.68 Diagrama de barras de recursos de guitarra

10.4. ESTILO MUSICAL

Se trata de una obra con un discurso musical poco definido y algo contradictorio en el que la guitarra alterna el papel de protagonista con el de actor secundario. No está especialmente pensado para el lucimiento del intérprete ya que evita virtuosismos y las cadencias están ausentes. Sin embargo, armónicamente y melódicamente la guitarra es el elemento inspirador ya que hay una continua alusión a la sonoridad de intervalos de quinta (o cuarta), ya sea en la constitución de los acordes como en la del perfil melódico, en donde son frecuente los saltos de cuartas y quintas.

Como muestra de la contradicción del discurso basta con observar el comienzo y el final de la obra. Un comienzo de corte impresionista en donde se establece un plano melódico independiente con abundantes saltos de 4ª y quintas y diferentes planos armónicos. El resultado conjunto es el de una atmósfera tonalmente inestable y disonante que flota sobre una sonoridad de quintas permanente. Por el contrario, tenemos un movimiento final de aire de danza española, con temas pegadizos y tonalmente mucho más asentado y estable. Es decir, un comienzo y un final situados en dos mundos musicales dispares.

La estructura de los movimientos es algo engorrosa especialmente en el primer movimiento. Existe una cierta dificultad en determinar con claridad los temas por dos motivos principales: por un lado, la independencia del plano melódico, en donde es

reconocible el tema, con respecto al plano armónico y por otro, la frecuente variación melódica a la que se someten los temas. De acuerdo con lo anterior, la repetición de los temas nunca es igual ya que siempre se producen cambios en la instrumentación, en la armonía, tanto por traslado tonal como por la estructura armónica, e incluso en la melodía. Todo ello complica en gran medida el análisis de la obra que resulta ciertamente compleja.

En general se puede hablar de una estructura bitemática, aunque el primer movimiento es una excepción. Se aprecia un gran parentesco entre las melodías de los temas que enmascara en mayor medida la demarcación de secciones y la estructura en general. El contraste entre los temas tiene que ver más con el aspecto rítmico que con el armónico o el instrumental ya que éstos varían constantemente en todos los casos.

En el primer movimiento lo indicado en el párrafo anterior sólo sería aplicable a los dos temas principales pertenecientes a la segunda y cuarta sección respectivamente ya que es el único caso de dicho movimiento en el que se puede hablar de contraste bitemático. El tema de presentación y el tema intermedio presentan por sí mismos un claro contraste con respecto a los dos anteriores, el primero por su estructura modular y el segundo por su instrumentación camerística y contrapuntística.

Los puentes musicales son de extensión variable, los hay muy breves, los del tercer movimiento y los situados entre temas del primer movimiento, y más extensos, los del segundo movimiento y en especial, los situados entre repeticiones del segundo tema principal del primer movimiento. Tienen como objetivo proporcionar un fuerte efecto de cambio rítmico o armónico.

En lo que se refiere a la melodía se aprecia un perfil variable con frecuentes saltos de intervalos de cuarta y quinta y con un motivo que se repite y en el que reside la clave del parentesco entre las melodías. Existen dos motivos: el de corchea seguida de negra, de mayor presencia (temas del primer movimiento y tema secundario del segundo movimiento) y el de grupo de tres corcheas, presente en menor medida (tema principal del segundo movimiento y temas del tercer movimiento).

En cuanto a la armonía se observa en primer lugar una ambigüedad tonal presente en todos los movimientos, aunque se clarifica en el tercero. Los temas se desarrollan en entornos tonales estables aunque con un tratamiento no tonal: acordes de quintas y acordes superpuestos sin una clara jerarquización de funciones armónicas.

La melodía de los temas se armoniza de forma variada en cada repetición. La armonía es fuertemente polifónica con una gran variedad de líneas melódicas independientes y diferentes texturas y gestos musicales que se contraponen creando un fondo armónico que acompaña la interpretación de los temas. Dicho fondo armónico está organizado en diferentes planos armónicos con continua variación instrumental sobre el que se superpone el plano melódico. Es bastante frecuente la presencia dentro de este fondo armónico de un plano de perfil melódico plano muy cromático. Hay una independencia armónica entre todos los planos de manera que no siempre encajan los entornos tonales

del plano melódico y el armónico, generando disonancias enfatizadas por el plano armónico cromático. Todo este proceso armónico disonante y cromático viene a suplir la escasez cromática presente en las melodías de los temas.

Se producen numerosos traslados armónicos de los temas en las repeticiones a diferente interválica. Es destacable el uso con cierta frecuencia del traslado de intervalo de segunda que supone un cambio armónico entre tonalidades alejadas entre sí (especialmente si se trata de segunda menor). Tenemos ejemplos en todos los movimientos: primer tema principal del primero, tema secundario del segundo y tema A del tercero. También se produce este cambio armónico de intervalo de segunda en cambios de sección: por ejemplo, el cambio de la sección central a la reexposición en el primer movimiento (La b M a Sol M) y el cambio de la sección de exposición a la reexposición en el segundo movimiento (La m a La b M). Existen pasajes politonales como es el caso del pasaje del final de la exposición del segundo movimiento, en el que se funden los planos melódicos de los temas a distancia de intervalo de segunda (Si M y La m).

Los puentes musicales son inestables desde el punto de vista armónico y se trasladan a entornos tonales bastante alejados de los temas. En general proporcionan cambios armónicos de fuerte efecto disonante, siendo lo más frecuente la constitución de breves pasajes politonales de entornos alejados: puente entre el primer tema principal y el segundo de la exposición del primer movimiento (Fa M-Reb M), primer puente del segundo movimiento (segunda parte) (Fam-Lam) y puentes del tercer movimiento (Fam-Lam y Mi M-MibM). Asimismo, los puentes del segundo movimiento buscan una sonoridad de quintas algo mágica y enigmática, con mezcla de texturas y gestos musicales repetitivos dentro de un mismo entorno tonal

En la coda del primer movimiento también se produce un traslado a tonalidades alejadas entre sí. Cabe resaltar la naturalidad en la alternancia de acordes pertenecientes a tonalidades alejadas gracias a acordes enarmónicos pertenecientes a ambas tonalidades (Fa#m y La b M).

El aspecto rítmico adquiere en esta obra una gran importancia. La constitución de un fondo armónico eminentemente rítmico resulta ser uno de los procedimientos más usados en el acompañamiento de gran parte de las repeticiones de los temas, fundamentalmente en el primer y tercer movimiento. Se construye a partir de una secuencia de acordes densos en tiempos de compás que son interpretados por diferentes instrumentos. La entrada de los acordes de cada instrumento no se produce siempre en los mismos tiempos de compás. La guitarra es uno de los elementos protagonistas en este procedimiento rítmico, siendo incluso el único papel asignado en los temas principales del primer movimiento. La rítmica del primer movimiento es binaria y en el segundo tema principal aumenta su velocidad, desdoblándose en corcheas la secuencia de acordes. La rítmica del tercero es ternaria y la secuencia de acordes sigue una rítmica más variable, alternando acordes de negra con acordes sincopados de corcheas en el tema secundario y con desdoblamiento de la secuencia de acordes en semicorcheas en el

tema principal. Asimismo las codas finales de estos movimientos también integran dicho plano rítmico, normalmente como prolongación del segundo tema principal (primer movimiento) o tema secundario (tercer movimiento).

La orquestación de la obra se realiza con un gran número de instrumentos, de forma bastante completa, en donde se duplican además algunos de los instrumentos de madera habituales en este tipo de conciertos, como por ejemplo el fagot. Se incorporan otros poco habituales como es el caso del clarinete bajo y en especial el arpa, que en cierta medida es competidora de la guitarra especialmente en las sonoridades arpegiadas con cuerdas al aire. La rítmica está imbuida en la música motivo por el cual el papel de la percusión es muy moderada.

Al tratarse de una orquestación con gran número de instrumentos, la sonoridad se vuelve algo densa con múltiples tímbricas y un potencial enmascaramiento del sonido de la guitarra. Este es sin duda el aspecto más delicado del concierto con el que tiene que enfrentarse la guitarra. Se aprecia además, un escaso diálogo orquestal y un gran número de confrontaciones guitarra-orquesta. Estamos en consecuencia ante uno de los conciertos de mayor potencial dificultad de todos los analizados.

El comportamiento de la guitarra en este mundo sonoro se reduce a tres tipos de interpretaciones principales a lo largo de la obra: acordes densos rasgueados, melodía armonizada con acordes y arpeggios.

Cuando la guitarra interpreta acordes rasgueados el resultado es normalmente satisfactorio ya que es el recurso sonoro más potente del que dispone ésta. Con esta interpretación afronta todo tipo de pasajes de gran dificultad, en los que en muchas ocasiones la orquestación es muy densa y la variedad de texturas musicales enorme. Los pasajes más complicados se dan en las Codas finales, precisamente en donde la guitarra habitualmente emplea este recurso.

En la interpretación de melodías acompañadas, la guitarra suele enfrentarse a melodías de perfil plano con las que no tiene problemas o a melodías de perfil de mayor movimiento con las que si existe diferencia de registro sale bien parada, gracias también a la ayuda de los acordes de acompañamiento, sufriendo sólo en aquellos casos en los que se estreche el registro o/y queda más desprovista de acordes de acompañamiento. Afortunadamente esta última situación es poco frecuente en la obra e incluso si se da, el sonido de la guitarra remonta cuando la melodía se lleva a los bordones.

En cuanto a la interpretación arpegiada es la más susceptible de enmascaramiento salvo que el gesto sea repetitivo o el arpeggio se realiza con las cuerdas al aire. En esta obra se dan situaciones de los tres tipos.

Hay que destacar en último lugar una situación poco habitual en estos conciertos y es la interpretación puramente melódica de la guitarra. Cuando la guitarra interpreta una melodía sin acompañamiento normalmente lo hace de forma polifónica en forma de contrapunto de varias voces. Sin embargo, en esta obra se realiza en una sólo voz,

constituyendo el tema principal del segundo movimiento. Llama por tanto la atención que el compositor renuncie a este recurso tan guitarrístico, ausente por otra parte en toda la obra. En su lugar, utiliza indicaciones dinámicas, poco frecuentes en este tipo de conciertos, con el fin de expresar una melodía desgarradora. Dada la fragilidad sonora de este tipo de interpretaciones de guitarra, el compositor acompaña sutilmente ésta con un fondo armónico cromático muy plano que potencia la expresividad melódica. Esta interpretación resulta bastante original y ofrece una nueva posibilidad de interpretación de la guitarra.

En lo que se refiere a los recursos guitarrísticos empleados en el concierto, se observa un empleo de un número reducido de éstos, aunque usados profusamente y de manera homogénea en todos los movimientos. Destacan por encima de todos, el uso de acordes densos y la presencia de bordones, presentes en todos los movimientos. En línea con los anteriores, son también muy frecuentes los rasgueos y los arpeggios. El uso de rasgueos va más allá del aire español que puedan imprimir, también tienen uso fuertemente rítmico muy interesante.

Se observa por tanto la escasez de recursos que tiene que ver con el aspecto más virtuosístico de la guitarra como son los ligados, adornos, arrastres, armónicos, secuencias encadenadas, trémolos o escalas rápidas. Llama especialmente la atención de la escasez de escalas rápidas tan frecuentes en este tipo de conciertos.

CAPÍTULO XI

CONCERTINO EN LA MENOR PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE SALVADOR BACARISSE

11.1. ANTECEDENTES

Narciso Yepes (Lorca 1927, Murcia 1997) representa el inicio de una nueva generación de guitarristas que surge a finales de los años 40, adquiriendo una notable fama con la interpretación del Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo que llevó a cabo en el año 1947 y que le catapultó internacionalmente con tan sólo 20 años. Su aparición en los escenarios musicales de medio mundo se alargó prácticamente medio siglo.

Una de las principales novedades de Yepes en relación con los predecesores como Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza, era que no tenía preferencia especial por uno u otro compositor sino por la buena o mala música sin un criterio estético preconcebido. Las dos obras dedicadas a Narciso Yepes incluidas en este trabajo, estéticamente tan dispares, son un ejemplo claro de lo anterior.

Su relación con los compositores era de creación conjunta de la obra, en la que el compositor se olvida de estudiar y conocer la guitarra y simplemente se dedica a componer la música al margen del instrumento, de modo que él ya se encarga de adaptarla o incluso transcribirla a la guitarra. En este sentido, una de las cosas que siempre decía Narciso Yepes es que la guitarra está al servicio de la música y que no compartía la denominación de un pasaje como guitarrístico ya que siempre existía una solución técnica para desarrollarlo en la guitarra, era cuestión de buscarla¹⁰².

El primer compositor que le dedicó un Concierto de guitarra fue Salvador Bacarisse (Madrid 12-9-1898, París 5-8-1963). Compositor de la Generación del 27, en sus inicios uno de los representantes que apuntaban más alto y cuya producción posterior no fue capaz de evolucionar cuando se exilió a París en 1939. Discípulo también de Conrado del Campo, tuvo un comienzo fulgurante ganando tres premios nacionales de música, el primero en 1923 cuando se estableció dicho galardón. Formó parte del Grupo de los Ocho de Madrid a los que promocionó desde su posición de director artístico responsable de los asuntos musicales de Unión Radio desde 1926. Asimismo perteneció a la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (JNMT) creada en 1931 y que estaba integrada por personalidades de la música de aquella época.

Al acabar la guerra civil se instala definitivamente en París, en la entreplanta de la rue Cassette 7. Cuando finaliza la segunda guerra mundial (1945), en octubre de ese mismo año obtiene un empleo como programador de la sección española de la Radio Televisión Francesa (RTF), cargo que ocupó hasta su fallecimiento. Como consecuencia de su

¹⁰² ARRIAGA, Gerardo. "Entrevista con Marysia Szumlakowska, Ana Yepes e Ignacio Yepes". Roseta, nº1, 2009, p.142.

trabajo en la RTF trabó amistad con varios intérpretes españoles que acabaron siendo amigos fieles durante toda su vida, tales como Nicanor Zabaleta y Narciso Yepes entre otros. A las reuniones semanales en su domicilio acudían músicos, artistas y escritores formando un pequeño círculo cultural, entre dichas personalidades se encontraba Narciso Yepes.

Se trata de un compositor bastante prolífero con una estética cambiante, que va desde una primera etapa impresionista a una posterior neoclásica con algunas incursiones en las técnicas seriales. Entre las obras anteriores al exilio hay que citar la obra pianística *Heraldos* (1923) de carácter politonal que causó un gran escándalo, el ballet *Corrida de feria* (1930), la ópera *Charlot* (1933), las obras orquestales *La nave de Ulises* y *La tragedia de Doña Ajada* (1929), así como tres cuartetos (1930, 1932 y 1936) y una *Sonata en trío* (1932). En el exilio su música se asienta en un estilo que no evolucionará prácticamente y en el que cada vez son más los elementos neoclásicos y neorrománticos, sin embargo su producción musical es enorme. En esta época cabe destacar su ópera *Fuenteovejuna* (*Font-aux-cabres*, 1956), hasta cinco conciertos pianísticos (1933-1954), *24 Preludios* (1941), así como el *Concertino* para guitarra y orquesta (1952) Hispanoamericana, 1999-2002, vol.2, pp4-24, Christiane Heine). En cuanto a la producción guitarrística, aparte del *Concertino* es escasa, casi toda entorno a dicho concierto y algunas de las piezas se han perdido. Cabe destacar *Petit Suite* (1950), *Paspié* (1950), *Balada en Re m* (1953) y *Toccata* (1957)¹⁰³.

La creación del *Concertino* para guitarra y orquesta, según explica Marysia Szumlakowska, esposa de Narciso Yepes, se realizó conforme apuntábamos antes, una colaboración entre compositor e intérprete: “Yo estudiaba entonces en la Sorbona y acompañaba a Narciso muchas veces a casa de Bacarisse quien, con frecuencia, se sentaba al piano y tocaba algún fragmento de lo que había estado componiendo. Siempre preguntaba: ¿eso se puede tocar en la guitarra?. Narciso le respondía: tú escribes lo que te salga del alma que yo lo tocaré. Así nació el *Concertino* con ese tiempo tan profundo. El mismo autor no se imaginaba que podría sonar así en la guitarra”¹⁰⁴.

El *Concertino* se ha difundido bastante siendo una excepción de la producción de Bacarisse que por lo general se interpreta poco. Para Christiane Heine, se trata de una obra muy conocida fundamentalmente por la melodía del segundo movimiento (*Romanza*) inspirada en el Concierto de Aranjuez., es digno de atención también el tema principal del primer tiempo, que parece ser el *leitmotiv* de Bacarisse en el exilio, y que aparece en algunos casos de forma modificada en numerosas composiciones¹⁰⁵.

El estreno de la obra se produjo el 15-10-1953 en el Théâtre des Champs-Élysées de Paris, interpretado por Narciso Yepes y la Orchestre National, dirigido por Ataúlfo Argenta y organizado por la Radiotelevisión francesa.

¹⁰³ HEINE, Christiane. “Bacarisse Chinoria, Salvador” en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid: SGAE, 2000, pp.4-24.

¹⁰⁴ ARRIAGA, Gerardo. *Op.cit.*, pp.142-143.

¹⁰⁵ HEINE, Christiane. *Op.cit.*, p.20

11.2. ANALISIS MUSICAL

11.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

Se aprecia un discurso musical que se traslada en el tiempo hacia la música barroca, combinando pasajes musicales en los que predomina la verticalidad de los acordes con otros de líneas melódicas en contrapunto. Su discurso transcurre a lo largo de cuatro movimientos: *Entrada*, *Romanza*, *Scherzo* y *Rondó*.

Su música nos lleva en el primer movimiento a una atmósfera medieval de tinte heroico proporcionada por el fuerte carácter modal. Se trata de un movimiento fundamentalmente armónico más que melódico. El segundo movimiento representa la añoranza del exilio traducida en una hermosa melodía con cierto aire nacionalista y romántico. La melodía nos recuerda a la melodía principal del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*, quizás ésta habrá servido de inspiración dado el fuerte éxito que el *Concierto de Aranjuez* había obtenido ya en ese momento. No obstante, la melodía aunque de cierto aire español debido fundamentalmente al gesto de tresillo descendente en forma de cadencia andaluza, no posee ese aire andaluz tan característico del *Adagio* y además, está desprovista de tanta ornamentación. El tercer movimiento tiene un cierto parentesco también apreciable con el tercer movimiento de dicho concierto. Representa una danza pastoril y su contrastante sobre las que gira todo el movimiento. El cuarto movimiento nos sitúa claramente en el periodo barroco en una forma de *Rondó* musical muy característico de dicho periodo.

Todos los movimientos de esta obra tienen en común la presencia de dos temas, uno principal y otro contrastante con éste, ya sea desde el punto de vista melódico como rítmico, sobre los que pivota cada uno de los movimientos. Sin embargo, no se aprecia una clara estructura que responda a alguna de las formas musicales tradicionales sino más bien tiene que ver con el juego armónico y melódico de los temas y con la variación y la disposición de éstos. Se aprecia asimismo una escasez de puentes musicales, incluso nula en los dos primeros movimientos. La entrada de los movimientos siempre se hace directamente con el tema principal sin ningún tipo de introducción musical y por regla general, interpretado a la guitarra, a excepción del primer movimiento.

Las cadencias están integradas en los movimientos extremos, primero y cuarto, para lucimiento inicial y final del intérprete dedicatario, en este caso, Narciso Yepes.

Musicalmente hablando, no podemos decir que la obra tenga un carácter español, salvo el segundo movimiento. Sin embargo quizás exista una relación entre el pasado glorioso de la guitarra y la ubicación en el tiempo de los respectivos movimientos, como si se tratara de una mirada nostálgica hacia el pasado.

Una característica destacable de la obra es el hecho de que no aparezcan prácticamente solos de guitarra, salvo las cadencias; en cambio, el compositor busca contrastes tímbricos entre la guitarra y otros instrumentos, fundamentalmente con las maderas, obteniendo una sonoridad *camerística* muy personal.

11.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

El primer movimiento es el de mayor duración de todos con diferencia. Tiene una extensión de 340 compases. En este movimiento el compositor obtiene una sonoridad claramente modal. Utiliza dos temas, uno principal más melódico con el que trabaja con variaciones orquestales y, otro secundario, con el que trabaja armónicamente.

La estructura del movimiento no es clara ni responde fielmente a una estructura tradicional. No obstante, haciendo un ejercicio de organización del movimiento podríamos identificar tres secciones con una cadencia de guitarra entre la segunda y tercera sección. Cada sección gira en torno a los dos temas: principal y secundario. El primer tema se desarrolla a lo largo de las secciones variando la instrumentación y movimiento de las voces, con pocos cambios armónicos, mientras que el segundo tema, desarrolla fundamentalmente variaciones en la armonía, sin grandes cambios en la instrumentación inicial. En consecuencia y en línea con lo que señalábamos en las consideraciones generales, se trata de dos temas contrastantes: uno más extenso y melódico que centra el interés en la instrumentación y movimiento y otro más corto y estático cuyo interés está más orientado hacia la sonoridad producida por los cambios armónicos. La estructura se puede ver en detalle en la figura 11.1.

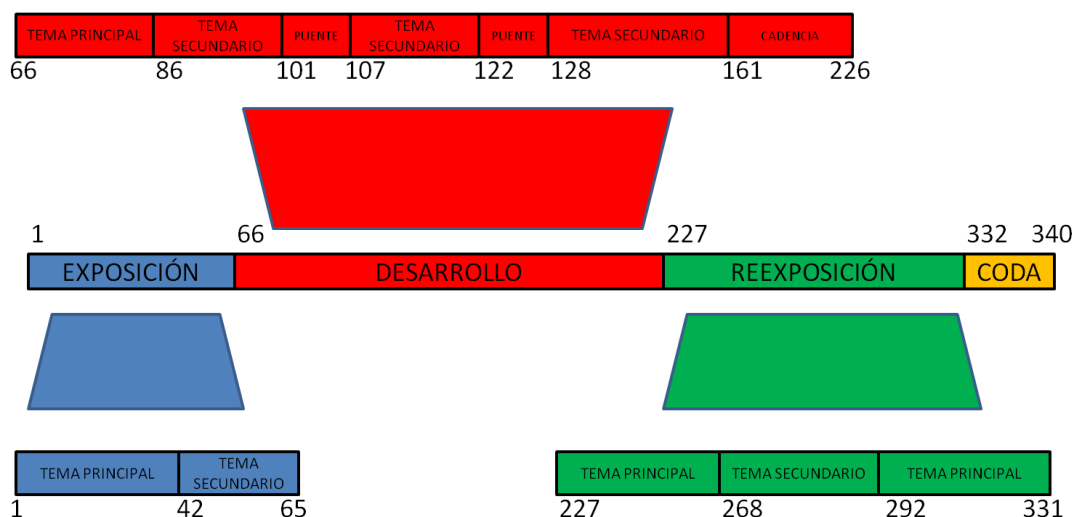


Figura 11.1 Estructura del primer movimiento

La primera sección se podría considerar como de Exposición de los temas. Se abre y se cierra con la exposición del tema principal y con el tema secundario en medio (cc.1 a 65).

La segunda sección se inicia a partir del compás 66 y dura hasta el compás 226 (incluida la cadencia). Se podría considerar como sección de desarrollo, tanto por su extensión (161 compases) como por el objetivo perseguido por el compositor. Desarrolla instrumentalmente el tema principal (20 compases) y se centra fundamentalmente en el desarrollo del tema secundario (75 compases), obteniendo un despliegue de sonoridades diferentes mediante el cambio armónico entre tonalidades a distancia de intervalo de quinta, en modo mayor y menor (Si bemol, Fa, Do y Sol).

La tercera y última sección se inicia en el compás 227 y dura hasta el compás 331. Tiene una estructura similar a la sección de Exposición: Tema principal (dos veces) seguido de tema secundario (tres veces) y finalizando en tema principal (esta vez dos veces en vez de una). Por tanto en este sentido se podría considerar como una Reexposición aunque con ciertos matices ya que no responde exactamente a una reexposición tradicional.

El movimiento se cierra con una pequeña Coda (cc.332 a 340) que se inicia con los acordes interpretados en la guitarra y cuyo acorde final se repite varias veces hasta llegar a la cadencia final de armónicos Mi/La interpretados a la guitarra (figura 11.2)

The musical score for the final cadence (measures 339-340) is presented for a full orchestra and guitar. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flauto staff is marked with measure 335. The guitar part is prominent, playing a series of chords. The strings (Violini, Viola, Violoncelli, and Contrabbassi) play a sustained harmonic. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The final measure (340) features a long note in the Corni I and II staves, marked with a *lunga* (long) hairpin.

Figura 11.2 Cadencia final, cc.339-340

11.2.2.1 TEMAS

Los temas están claramente definidos y su armonía también es clara con ausencia de cromatismos.

El primer tema está formado por dos frases, una primera de 8 compases y una segunda de 12. La primera frase está situada en una tonalidad estable mientras que la segunda realiza ciertas flexiones modales o tonales. Es un tema claramente modal con una sonoridad medieval y una melodía con espíritu heroico como si de un himno se tratara.

En primera instancia, aparecería el tema principal en la tonalidad principal de La menor durante los primeros 20 compases (figura 11.3) que luego sería repetido por toda la orquesta en la misma tonalidad en los siguientes 20 compases. La primera vez que se presenta el tema, la guitarra participa únicamente con un *ostinato* de la tónica (la) en tiempo de corchea. La melodía corre a cargo del oboe y las cuerdas sirven de acompañamiento. La primera frase se desarrolla en la tonalidad principal (8 primeros compases) mientras que la segunda refuerza el efecto modal frigio descendiendo el II grado (si bemol). Existe un momento al final de la frase en el que se produce una breve flexión, muy notoria, en la que el II grado se convierte en dominante de Mi b M, actuando este último acorde como acorde de paso de vuelta a la tonalidad principal. Este esquema armónico se mantiene siempre cuando el tema se traslada a otra tonalidad como veremos más adelante.

Cuando el tema es repetido por la orquesta (cc.22 a 41), la armonía se mantiene, salvo en la cadencia final que flexiona a Re menor. También en esta ocasión se incrementa el movimiento gracias a los arpeggios de corcheas interpretados en los violines 2º y en las violas y al *ostinato* de corcheas, bastante audibles, que se alternan entre la trompeta y el trombón (figura 11.4).

La sección de Desarrollo se inicia a partir del compás 66 con el tema principal variando la instrumentación considerablemente. Dicho tema se extiende hasta el compás 85. Aunque la melodía permanece interpretada por el oboe, la sección de cuerdas desaparece, asumiendo la guitarra toda la armonía mediante la ejecución de una sucesión de acordes. Asimismo, la voz superior de la guitarra interpreta la melodía principal al unísono con el oboe.

En esta ocasión el tema se presenta algo más estático por lo que el compositor introduce un nuevo plano melódico constituido por una serie de escalas cuya interpretación se va alternando entre la flauta y el clarinete (figura 11.5). Esta superposición suplir el movimiento que la guitarra proporcionaba al inicio de la exposición del tema con su *ostinato* en la. Desde el punto de vista armónico, esta repetición no presenta ninguna novedad ya que se desarrolla en La m con el mismo esquema armónico de la primera vez.

The musical score is for the main theme, measures 1-21. It is written for a full orchestra. The tempo is marked "Allegro". The score is divided into systems, with measures 1-11, 12-16, and 17-21. The first system (measures 1-11) shows the Flute and Oboe playing a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The second system (measures 12-16) shows the Flute and Oboe playing a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The third system (measures 17-21) shows the Flute and Oboe playing a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

Figura 11.3 Tema principal, cc.1-21



Figura 11.4 Variación *cadencial* en repetición orquesta, cc.36-41



Figura 11.5 Superposición de escalas al tema principal, fragmento cc.66-75

El tema principal se reexpone la primera vez igual que en la Exposición, misma melodía y misma instrumentación, aunque trasladado a Fa M (cc. 227 a 247). La segunda vez la instrumentación (cc. 248 a 267) difiere totalmente de la segunda vez de la Exposición, en la que aparecía toda la orquesta. En su lugar, la guitarra aparece interpretando la melodía en el bajo una quinta descendida y armonizada mediante una sucesión de acordes. La viola y el clarinete asumen el protagonismo del resto de instrumentos desaparecidos e imprimen algo de movimiento, la primera con el arpegiado de corcheas y el segundo interpretando una melodía emparentada con la del tema principal (figura 11.6). Asimismo, la armonía se traslada una quinta, a Mi m.

The musical score for measures 252-256 is presented in two systems. The first system features the Flauto, Oboe, Clarinetto, and Fagotto. The second system features the Guitarra, Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score shows a re-exposition of a theme with variations in instrumentation and dynamics.

Figura 11.6 Reexposición variación tema principal, fragmento cc.252-256

Reaparece de nuevo el tema principal por tercera vez a partir del compás 292. Se realiza exactamente igual que al inicio del Desarrollo, aunque en este caso el tema está trasladado una quinta ascendente, es decir, Mi m.

A continuación, se repite por última vez el tema principal interpretado por la orquesta (cc.312 a 331) casi de forma idéntica a la de la Exposición, aunque los arpeggios de los violines 2º y de las violas son sustituidos por los del oboe y el clarinete; de la misma forma, los *ostinatos* de los metales son sustituidos por los de las cuerdas. La tonalidad se mantiene en Mi m y, como ocurría en la Exposición, flexiona en la cadencia final una cuarta ascendente, en este caso La m.

Se trata por tanto de un tema muy estable, tanto melódicamente como armónicamente que no sufre transformación melódica sino variaciones instrumentales. El esquema armónico se mantiene constante siempre: tonalidad constante en la primera frase y flexión modal frigia en la segunda; en las repeticiones orquestales se produce una pequeña flexión en la cadencia final a una tonalidad situada una cuarta ascendente.

El segundo tema es mucho más corto, está integrado por dos frases de 4 compases cada una. La segunda frase es idéntica a la primera, salvo la parte final *cadencial*. Su sonoridad es también fuertemente modal y posee una sonoridad solemne de bienvenida a modo de fanfarria.

La exposición del segundo tema se inicia a partir del compás 42 (figura 11.7). Se repite tres veces. Desde el punto de vista de instrumentación el esquema del tema siempre es el mismo. En la segunda frase desaparecen las trompas y el oboe y aparecen la guitarra y la flauta, con lo que el cambio sonoro es apreciable. Los violines sólo aparecen en la cadencia de la primera frase.

La armonía sin embargo cambia en cada repetición produciéndose además ciertas flexiones modales y *cadenciales* a lo largo del tema. La primera vez se interpreta en La menor (reforzando el carácter modal frigio descendiendo el segundo grado) y flexionando en la cadencia a Re M. La segunda vez se repite en La M. La tercera vez se inicia en La m (con flexión modal frigia de nuevo) y finaliza la cadencia en La M.

En la sección de Desarrollo el tema secundario se repite 7 veces a partir del compás 86. Desde el punto de vista melódico se produce una variación *cadencial* del tema en cada una de las dos frases, volviéndose el perfil melódico en este cambio mucho más plano (figura 11.8). El esquema de instrumentación se mantiene constante, estableciéndose un diálogo entre los metales y las cuerdas, aunque en esta ocasión hay mayor densidad orquestal. La primera frase del tema es interpretada por los metales mientras que la segunda es interpretada por las cuerdas. La 5ª vez que se repite el tema (cc. 128 a 137) se produce un pequeño cambio instrumental en el que la guitarra sustituye a los metales al final de la primera frase, desapareciendo además las maderas (figura 11.9).

Figura 11.7 Tema secundario, cc.42-49

Figure 11.8 shows the development of the secondary theme from measures 86 to 93. The score is written for a full orchestra. The woodwinds (Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto) and strings (Violini, Viola, Violoncelli, Contrabbassi) are active, while the brass (Corni, Tromba, Trombone) and percussion (Timpani, Chitarra) provide harmonic support. The music is characterized by a strong rhythmic pattern and a variety of dynamic markings, including *f*, *sf*, and *p*.

Figura 11.8 Desarrollo del tema secundario, cc.86-93

Figure 11.9 shows the secondary theme with instrumental variation from measures 128 to 137. The score continues the orchestral parts from Figure 11.8. The music is marked *poco meno mosso* and *poco rit.*. The woodwinds and strings continue their roles, while the brass and percussion provide harmonic support. The music is characterized by a strong rhythmic pattern and a variety of dynamic markings, including *f*, *sf*, *p*, and *pp*.

Figura 11.9 Tema secundario con variación instrumental, cc.128-137

Las repeticiones se enlazan mediante un pequeño puente interpretado a la guitarra de duración de 6 compases que prepara armónicamente los saltos de quinta entre éstas (figura .11.10).

Las dos últimas veces que se repite el tema (cc.138 a 153) son una reexposición de las dos primeras veces (cc.86 a 101). En ambos casos, la segunda vez que se repite el tema se hace idénticamente salvo la cadencia final. La tercera y cuarta repetición (cc. 107 a 114 y 115 a 122 respectivamente) son ligeramente diferentes (duplicación de voces de los violines en la segunda frase) y sólo se diferencian también entre ellas en la cadencia final.

Armónicamente, las dos primeras repeticiones se desarrollan en el entorno de Do mayor, aunque la primera vez flexiona a Do mixolidio en la cadencia. Las dos siguientes repeticiones se mueven en el entorno de Fa mayor, que siguiendo el mismo esquema armónico flexiona a Fa mixolidio en la cadencia de la primera vez. La quinta repetición presenta mayor ritmo armónico, moviéndose en la primera frase entre Si bemol M y su relativo Sol m y en la segunda frase, flexionando a Fa M en la cadencia final. La sección finaliza con las repeticiones sexta y séptima que son exactamente iguales a la primera y segunda, prolongando la cadencia final en el acorde de Do M durante 7 compases más.

Figura 11.10 Puente musical en tema secundario, cc.101-107

Tanta repetición provoca cierta saturación en el oyente y atasca en cierta medida el concierto que se ve atrapado en una especie de espiral musical.

El tema secundario se reexpone a partir del compás 268 exactamente igual que en la exposición aunque trasladado una segunda ascendente. El esquema armónico se repite también en una tonalidad a intervalo de segunda ascendente, es decir, la primera vez Si menor (flexionando en la cadencia final en Mi M), la segunda vez en Si M y la tercera se inicia en Si m finalizando en Si M. Dicho acorde servirá de dominante para la entrada de nuevo del tema principal, esta vez en Mi m.

Se puede concluir, por tanto, que el tema secundario, es menos estable que el tema principal, tanto melódicamente como armónicamente. El gesto melódico se transforma en las partes *cadenciales* de las frases en la sección de Desarrollo. La armonía es más inestable también, variando su tonalidad y su esquema armónico en la mayoría de las repeticiones. Sin embargo, y esto es un nuevo contraste con el tema principal, el esquema de instrumentación se mantiene, al contrario de lo que ocurría en aquél.

11.2.2.2 CADENCIA

La Cadencia se inicia en la segunda sección en el compás 161. Está formada por dos partes claramente diferentes: una primera, en la que se experimentan sonoridades y una segunda, en la que se efectúan desarrollos del tema principal.

En la primera parte (figura 11.11) se presentan diseños *guitarrísticos*, basados en escalas y progresiones ascendentes de terceras y de armónicos *octavados*, que se desarrollan primero en el entorno de Do M y posteriormente, en su relativo La m.

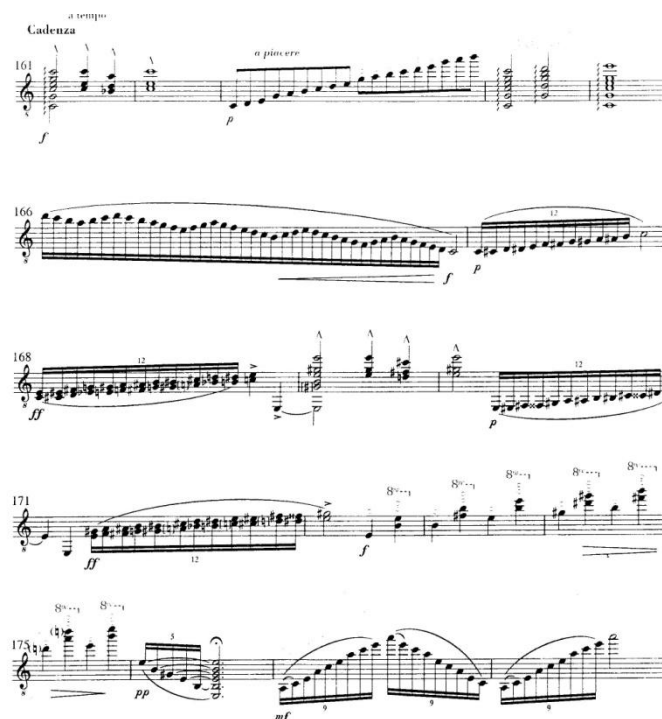


Figura 11.11 Diseños musicales en cadencia, fragmento cc.161-177

En la segunda parte de la cadencia se presentan dos versiones del tema principal, una primera versión en la tonalidad de La m, con acompañamiento arpegiado (figura 11.12) y, una segunda, mediante una sucesión de acordes a los que se superpone la nota pedal *la* en la tonalidad de La M. Dicha nota pedal se convierte en el último compás, en un do natural que prepara la tonalidad de la entrada de la siguiente sección (figura 11.13).



Figura 11.12 Tema principal con acompañamiento arpegiado, cc.181-189



Figura 11.13 Tema principal con nota pedal, cc.191-215

11.2.2.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Uno de los aspectos más característicos de este movimiento es la verticalidad musical inherente a los temas, fundamentalmente armónicos, constituidos por acordes homófonos que responden al objetivo del compositor de situar el movimiento en un entorno musical barroco. Este hecho, no obstante, tiene como consecuencia un movimiento constante, métrico, bastante predecible y con poca fluidez musical; el compositor, consciente de ello, intenta paliar esta carencia haciendo uso de diferentes mecanismos que nos parece interesante abordar en este apartado

El primero de ellos es el *ostinato* de corcheas sobre una misma nota que va batiendo una octava hasta que se convierte éste en arpeggios de acordes en tiempo de corchea. Es un cambio muy interesante ya que mantiene la sensación de movimiento pero intensificando a la vez el cambio armónico que se está produciendo en la melodía (figura 11.3).

Cuando el tema principal es repetido por la orquesta se potencia la sonoridad y la tímbrica y, en consecuencia, la sensación de movimiento debe estar acorde con ese aumento. Para conseguir este fin se utiliza una combinación de *ostinato* y arpegiado distribuido entre las voces intermedias que, por un lado, produce un efecto tímbrico variado y, por otro, un aumento de la sensación de movimiento. La primera vez que la orquesta interpreta el tema principal (compases 22 a 41) el *ostinato* se asigna a los metales (trompeta y trombón) mientras que el arpegiado se asigna a las cuerdas (violines 2º y violas), ejecutándose ambos mecanismos en un registro bajo. La segunda

vez que la orquesta interpreta el tema principal, cerca ya del final (compases 312 a 331), se amplía por un lado el registro, asignando el arpegiado a las maderas (el oboe y el clarinete) y, por otro, se aumenta la variedad tímbrica al incorporarse el violonchelo a los *ostinatos*, esta vez a cargo de las cuerdas (ver figura 11.4).

Otro detalle interesante de este movimiento es el que tiene que ver con el aspecto armónico. En el tema principal por ejemplo, existe una perfecta sincronización entre el cambio melódico y el armónico especialmente en la constante enfatización del sonido modal al descender el segundo grado. También es muy clara a la escucha la flexión a la tonalidad en la que el segundo grado actúa como dominante gracias a esa sincronización melódica-armónica. La elección del momento preciso para los cambios armónicos también es una característica sobresaliente de este movimiento.

Por ejemplo, en el tema secundario en la cadencia del compás 93 el séptimo grado de Do M se descende a si bemol, quedando un acorde de sol menor que proporciona una sonoridad modal muy apreciable en la escucha (sonoridad Do mixolidio) (figura 11.8). Esto mismo se repite de nuevo unos compases más adelante esta vez en la tonalidad de Fa mayor (compás 114) con la misma efectividad. Más adelante (compás 132) en otra flexión armónica del tema secundario vuelve a aparecer el acorde de sol menor en una semicadencia de una manera también muy apreciable a la escucha pero esta vez su sonoridad aunque modal nos sugiere más bien que se trata del sonido de la tónica de sol menor.

Asimismo, es interesante la flexión tonal llevada a cabo al final de la segunda frase del tema principal. Esta misma flexión se mantiene en los diferentes traslados armónicos que se realizan sobre el tema principal. Lo relevante de este tema es como en un espacio de tres compases se puede resolver de forma natural a la escucha una flexión bastante alejada de la tonalidad principal.

Tomando como ejemplo la exposición inicial del tema principal, observamos que a pesar de estar el acorde de Mi b M a distancia tritono de La menor, la resolución resulta bastante natural. Considerando la relación de acordes (compases 16,17 y 18 de la figura 11.3) Si b M 7^am-Mi bM-La m, apreciamos una secuencia de quintas si b-fa, mib-sib y la-mi que proporciona en primera instancia una continuidad sonora; precisamente es esa continuidad sonora la base de la resolución final Mi b M-La m. Ésta se puede ver como un reposo de las notas del intervalo de quinta: mi b en mi y sib en la; adicionalmente, la nota sol, tercera del acorde de Mi b M, resuelve en la nota do, también tercera del acorde de La m.

Por último, en la Cadencia se presenta una apreciable geometría y simetría en los diseños de la notación musical de algunas de las escalas y arpeggios de acordes incluidos en ésta. Nos estamos refiriendo en concreto a la escala musical en Do M en un diseño ondulante del compás 166 con valles a distancia de quinta y al arpegiado de los acordes de tónica y dominante de los compases 176 a 178 (figura 11.11).

Lejos de lo que se podría uno pensar esas simetrías y esa fluidez musical aparente, contrastan fuertemente cuando dichos diseños se llevan al instrumento. Los diseños simétricos suponen saltos discontinuos a lo largo del diapason que dificultan la ejecución del pasaje musical con la fluidez necesaria. Precisamente es ahí donde radica la dificultad de esta cadencia visualmente tan sencilla y simétrica.

11.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

Es el movimiento más conocido de esta obra al igual que ocurre con el segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* con el que se le ha emparentado de alguna manera. Es cierto que a la escucha el tema principal de este movimiento nos recuerda al del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*, fundamentalmente por el espíritu de evocación nacionalista y de añoranza que transmite su música. Sin embargo cuando se analiza en detalle se ven más diferencias que similitudes.

Las semejanzas entre ambos temas, al margen de aquellas con las que podrían coincidir multitud de partituras como por ejemplo la métrica y tempo (*Andante* 4/4) y el esquema de melodía acompañada, podría residir en el perfil melódico, en la combinación rítmica nota larga y tresillos de semicorcheas y en la utilización de acordes rasgueados en la guitarra con gran número de notas, marcando el tempo de *Andante*. Por otro lado, el parecido es indiscutible en la Reexposición de la melodía cuando finaliza el movimiento, en donde ésta es interpretada en los bordones de la guitarra, intercalándose además de la misma manera los acordes de acompañamiento de la propia guitarra.

Asimismo, en la melodía se produce el mismo efecto musical apreciable a la escucha consecuencia de la combinación de retención musical en torno a una nota seguida de fluidez melódica ascendente-descendente por grados continuos (figura 11.14, cc. 11 a 15).

Figura 11.14 Pasaje de retención-fluidez musical, cc.11-15

Sin embargo, no hay coincidencia en la estructura armónica (encadenamiento de acordes, tonalidades), ni rítmica (hay mucha menos variación), ni de instrumentación (aquí las maderas están desaparecidas). Tampoco coincide en el aire andaluz y exótico que tiene el *Adagio*, éste tiene un aire mucho más romántico con un cierto tinte nacionalista. La melodía no se desarrolla y está desprovista de tanta ornamentación flamenca. Por otro parte, la estructura de ambos movimientos es muy diferente.

A pesar de todas las diferencias antes enumeradas el parentesco entre ambas melodías es indiscutible y quizás sea debido a que las pocas similitudes encontradas son realmente las esenciales y ahí radica precisamente la habilidad de Bacarisse, la de haber reunido en pocos elementos la esencia melódica del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*.

La estructura del movimiento es muy sencilla y clara, aunque no responde a una estructura estándar. Gira en torno a dos temas contrastantes, de la misma manera que ocurría en el primer movimiento, en esta ocasión con una extensión de 74 compases (figura 11.15).

En primera lugar, se presenta el tema principal interpretado por la guitarra sobre un fondo de acompañamiento de la sección de cuerdas (cc.1 a 19). Éste se repite una segunda vez por toda la orquesta (compases 20 a 37), al unísono violines, viola y flauta sobre un fondo de acompañamiento del resto de la orquesta, en el que los metales imprimen cierto movimiento musical ascendente. A continuación se presenta el tema secundario (compases 38 a 53). Finalmente, el movimiento concluye con la reexposición del tema principal en la tonalidad, esta vez con diferente instrumentación.

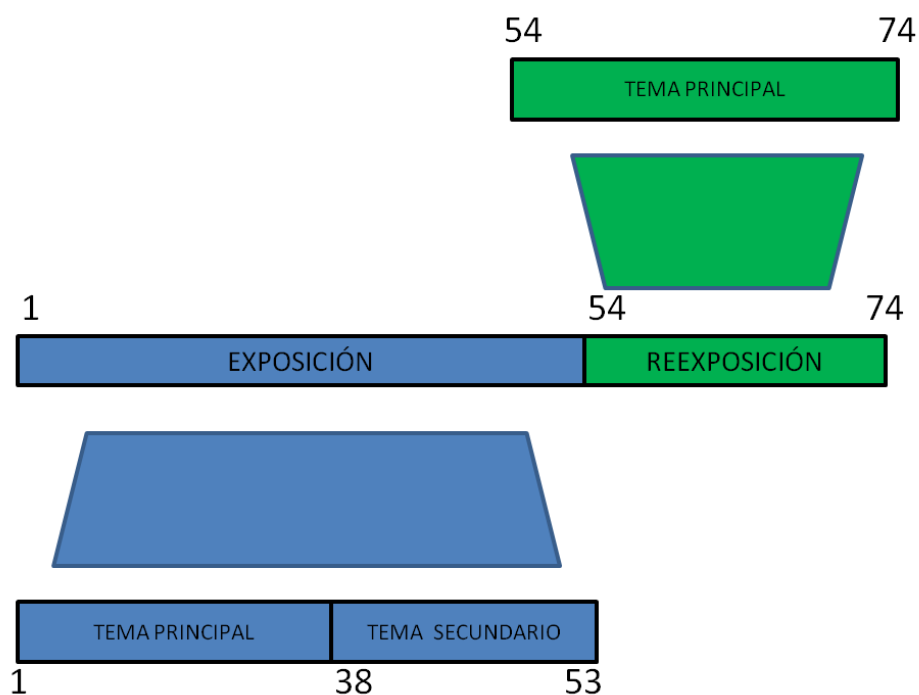


Figura 11.15 Estructura del segundo movimiento

11.2.3.1 TEMAS

El tema principal es de tipo melodía acompañada y está formado por dos frases de 9 y 10 compases respectivamente (figura 11.16). La primera frase está organizada a su vez por una semifrase de 4 compases que se repite variando la cadencia final que alarga un compás. La tonalidad de esta primera frase es la principal, La M.

La segunda frase sin embargo, no está organizada en semifrases y modula a la tonalidad del relativo menor Fa# aunque con ciertas flexiones al modo frigio (sol natural). Es menos estática ya que presenta un perfil más ondulante y según va avanzando se desprende del carácter ternario de los tresillos de semicorcheas, es decir, menos aire español, más aire romántico. Desde el punto de vista armónico presenta también mayor movimiento ya que según avanza pasa de un acorde por compás a dos.

La repetición del tema por la orquesta surge como un estallido musical, propiciado en parte por el cambio del modo menor en el que acabó la primera interpretación al modo mayor (La M) en la que comienza toda la orquesta. Por el contrario, el cambio a modo menor (Fa# m) del final de la interpretación de la orquesta ayuda a disminuir el *climax* musical y preparar la entrada del tema secundario más lánguida y de corte *camerístico*.

Andante molto cantabile

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

Figura 11.16 Tema principal, cc.1-19

El tema secundario contrasta con el tema principal en varios aspectos. El primero y más importante es que la melodía es contrapuntística con notas mucho más largas. Los cambios armónicos y por tanto el ritmo armónico es también menor, un cambio de acorde cada dos compases. En cuanto a la instrumentación el cambio es considerable ya que la melodía es interpretada en su totalidad por la sección de madera, totalmente desaparecida en el tema principal, mientras que la guitarra realiza exclusivamente el acompañamiento mediante el arpegiado de los acordes en un diseño muy interesante descendente y ascendentes alternos.

La melodía del tema secundario se aproxima en cierta forma a una fuga cuyo motivo (el del compás 39) sirve para la entrada de cada instrumento. Tiene dos frases, la primera de 8 compases en la tonalidad de Fa# menor (con una pequeña flexión a do menor cc.44-45) y la segunda, de 7 compases en la tonalidad principal de La mayor.

En la primera frase (figura 11.17), el primer instrumento que entra es el oboe con el motivo en la tónica, luego la flauta con el motivo en la dominante y después, el clarinete con el motivo de nuevo en la dominante.

En la segunda frase (figura 11.18), se amplía el registro sonoro de la sección de madera ya que la flauta se mantiene hasta el final y el clarinete se sustituye por el fagot, ampliando de esta forma la parte más baja del registro. Asimismo, se invierte el orden de entrada de los instrumentos y los motivos sufren variaciones, por un lado, se armonizan diferente: en el sexto grado (entrada del fagot y el oboe) y en el segundo grado (entrada de la flauta) de la nueva tonalidad, diluyéndose además la forma de fuga.

Figura 11.17 Tema secundario. Primera frase, cc.39-46

Figura 11.18 Tema secundario. Segunda frase, cc.47-53

A partir del compás 54 se reexpone el tema principal con una instrumentación bastante sencilla pero algo más arropada y con mayor movimiento que la primera vez de la Exposición (figura 11.19). La guitarra interpreta en los bordones la melodía principal una octava por debajo e intercala el rasgueo de los acordes de acompañamiento en el segundo tiempo del compás. Esta misma forma de repetición de la melodía principal se realizaba en el *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* al iniciarse la sección de desarrollo, aunque en esa ocasión los rasgueos se intercalaban en diferentes tiempos y la guitarra actuaba sola (ver capítulo y figura correspondiente).

La interpretación de la melodía en los bordones proporciona un sonido muy característico de la guitarra y da presencia a este instrumento. El acompañamiento a cargo del clarinete resulta muy acertado en lo que se refiere al contraste *tímbrico* con la guitarra y bastante original en su forma arpegiada ascendente-descendente, idéntica a la del acompañamiento que la propia guitarra había efectuado en el tema secundario. Dicho acompañamiento es un punto de encuentro de ambas melodías, principal y secundaria, proporcionando una continuidad en el movimiento musical de la pieza hasta el final de la misma. El tema se reexpone en su totalidad en la tonalidad principal La mayor, con alguna flexión modal a mixolidio (sol natural).

Figura 11.19 Comienzo de Reexposición con tema principal, cc.54-58

11.2.3.2 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Resulta destacable el modo de acompañamiento de las melodías utilizado en gran parte de este movimiento, basado en acordes arpegiados distribuidos en un perfil ondulante de ascensos y descensos permanentes. Este procedimiento integrado por una secuencia de semicorcheas continuo que se superpone a la melodía, proporciona movimiento sin alterar la escucha de la línea melódica. El oído se acostumbra a la secuencia y tiende a asociarlo con un fondo armónico que fluctúa con las oscilaciones de las notas en los diferentes registros por los que van pasando, sin interferir el seguimiento de la línea melódica. También ayuda en este proceso el que la línea melódica se interprete por un instrumento de *tímblica* diferente a la del instrumento que ejecuta dichos arpeggios.

El diseño de la secuencia, así como la *tímblica* del instrumento a elegir pueden variar, como de hecho así ocurre en el caso que nos ocupa. Si observamos la partitura vemos que este procedimiento de acompañamiento se utiliza a lo largo de 34 compases, es decir, casi la mitad del movimiento, de ahí la relevancia que tiene éste.

La primera vez que aparece este procedimiento, lo hace a modo de acompañamiento de la línea melódica del tema secundario, interpretada en contrapunto por tres instrumentos de la sección de madera, el oboe, la flauta y el clarinete (figura 11.17). El compositor para este propósito elige un diseño de amplio registro (3 octavas) por el que transitan las sucesivas notas de los acordes. Dado que se trata de un movimiento armónico relativamente lento, dos compases por acorde, elige un diseño de ascensos y descensos largos que duran prácticamente un compás completo cada uno de ellos, de manera que

cada acorde tiene un ascenso y un descenso completo. El instrumento elegido para su ejecución es la guitarra probablemente para contrastar su *tímbrica* con la de las maderas, objetivo que no pudo ser realizado en el tema principal al estar desaparecidas.

La segunda vez en la que aparece, tiene un resultado excelente ya que liga la melodía principal con la secundaria, al reconocer el oído la secuencia arpegiada como un elemento común a ellas, percibiendo la línea melódica superpuesta a ambas. Asimismo, se amplía el contraste *tímbrico* al invertirse las posiciones de los instrumentos que interpretan la melodía y el acompañamiento.

El diseño de la secuencia en este último caso es diferente y sin embargo, el efecto es el mismo, lo que demuestra la versatilidad y posibilidades del procedimiento (figura 11.19). Dado que la melodía se ejecuta exclusivamente por la guitarra en un registro bastante más acotado que en el caso anterior, se opta por un diseño de ascensos y descensos más corto. Del mismo modo, como el movimiento armónico es algo mayor que en el caso anterior, un acorde por compás, los ascensos y descensos son más rápidos (dos ascensos y dos descensos por compás). El instrumento elegido para su ejecución es el clarinete, bastante adecuado ya que al poseer la sonoridad más homogénea ante cambios de registro de todos los instrumentos de madera, resulta una buena elección para constituir un fondo armónico en un entorno de registro variable.

11.2.4. TERCER MOVIMIENTO

Se trata de un movimiento que tiene un carácter de danza muy claro con un aire pastoril. Rompe la monotonía rítmica de los movimientos anteriores. Tiene una extensión de 186 compases aunque los compases solo están formados por una o dos partes ($3/8$ o $2/8$ respectivamente). El cambio métrico constante de $3/8$ a $2/8$ que se produce en diferentes proporciones a lo largo del movimiento produce un efecto rítmico muy interesante.

En cuanto a la melodía se puede decir que es el movimiento que más desarrollo melódico con diferencia realiza en relación al resto de movimientos. La melodía mantiene en su tema principal un aire popular y surge una y otra vez en diferentes desarrollos. Ese aire alegre y desenfadado de la melodía que por otro lado se presenta recurrentemente nos recuerda en gran medida al tercer movimiento del Concierto *de Aranjuez* aunque cuando se analiza en detalle se observa que la estructura, instrumentación y organización armónica difiere considerablemente.

El movimiento está estructurado en torno a un tema principal sobre el que se desarrollan melodías derivadas de éste. Adicionalmente se presenta también un tema secundario emparentado con aquél aunque difiere especialmente en el aspecto rítmico. El material con el que están formados los temas es sencillo: dos corcheas y tresillo de corcheas. En el tema principal se desdobra una de las corcheas creando un tercer elemento compositivo derivado: corchea seguida de dos semicorcheas.

Como ocurría en el resto de movimientos aunque la estructura no responde fielmente a un modelo tradicional se podría organizar en las secciones típicas: Exposición, Desarrollo y Reexposición (figura 11.20).

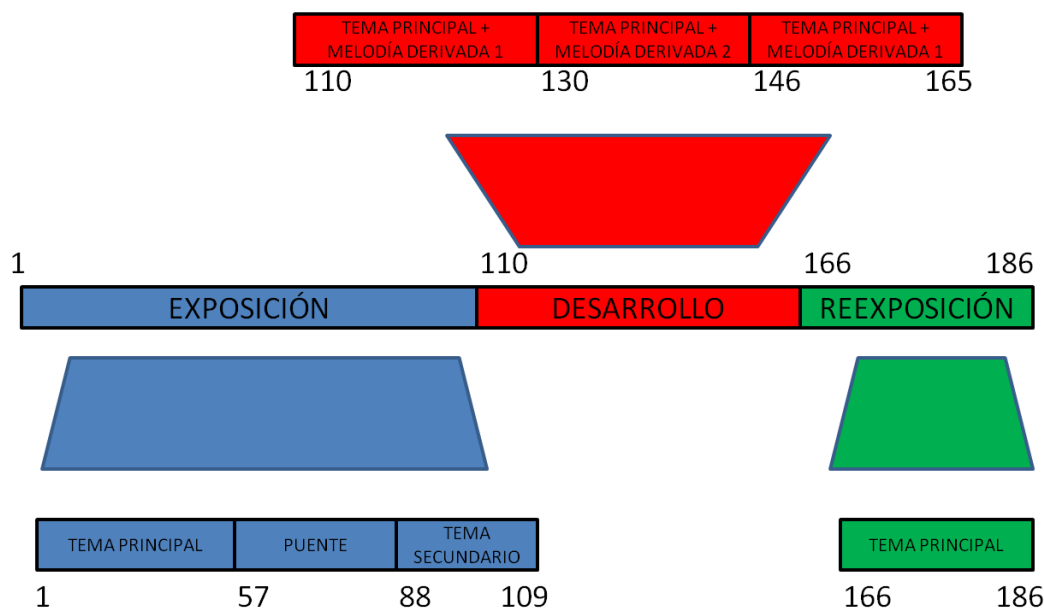


Figura 11.20 Estructura del tercer movimiento

La sección de exposición comprendería los compases que van desde el compás 1 al 109. En ella se exponen los dos temas. El tema principal es un tema de gran extensión, con amplias frases. El primer tema abarcaría los primeros 56 compases y el segundo desde el compás 88 hasta el compás 109. Los dos temas estarían conectados a través de un puente musical construido a partir del mismo material con el que se construye los temas. Dicho puente proporciona además un cambio armónico con respecto a los temas muy apreciable a la escucha.

La sección de desarrollo se enfoca exclusivamente en el tema principal y en ella se crean pasajes contrapuntísticos entre la melodía principal y nuevas melodías derivadas de ésta, además, se producen también cambios en la instrumentación del tema principal. Comprendería los compases que van desde el compás 110 hasta el compás 165.

La sección de reexposición por su parte ocuparía los últimos 20 compases (hasta el compás 186). En ella se reexpone exclusivamente la primera frase del tema principal con cambios en la instrumentación con respecto a la exposición.

Se puede apreciar por tanto una estructura poco habitual en la que la sección de Exposición es algo desproporcionada si se compara con el resto de secciones.

11.2.4.1 TEMAS

El tema principal está formado por frases de 8 compases con dos semifrases de 4 compases cada una de ellas. La estructura rítmica de cada semifrase es de 2 compases de 2/8 seguidos de 1 compás de 3/8 y de 1 compás de 2/8 (figura 11.21, 1ª frase y 11.22, 2ª frase).

Figura 11.21 Tema principal. Primera frase, cc.1-8

La primera frase se presenta durante los 20 primeros compases en la tonalidad de Mi mayor con la melodía interpretada a cargo del clarinete y la guitarra (melodía completa) y con el acompañamiento de la sección de cuerdas. La frase se prolonga 4 compases más con la segunda semifrase (cc.9 a 12) y se repite de nuevo durante 8 compases más con una variación *cadencial* final (cc. 13 a 20).

La segunda frase se extiende desde el compás 21 al 36. Se presenta primero la frase completa que se prolonga repitiendo dos veces la primera semifrase con una variación *cadencial* final. Armónicamente, difiere en la tonalidad, ya que se desarrolla en Sol# menor, relativo menor de la dominante. Desde el punto de vista de instrumentación también contrasta puesto que la melodía corre a cargo de los violines 1º, mientras que la guitarra sólo sirve de acompañamiento junto a las trompas y al resto de la sección de

cuerdas. En los compases siguientes (cc.37 a 56) se repiten exactamente igual los primeros 20 compases.

Figura 11.22 Tema principal. Segunda frase, cc.21-28

En la sección de desarrollo se vuelve a repetir el tema principal manteniendo la estructura, el fraseo, la métrica y la organización armónica, motivo por el cual ocupa el mismo número de compases que en la exposición (56 compases). Sin embargo, difiere en los aspectos de tonalidad, instrumentación y melódicos.

La tonalidad en la que se desarrolla la primera frase es en esta ocasión una cuarta descendente (La Mayor) y la de la segunda frase, su relativo menor (Fa# menor). La instrumentación difiere en la medida que lo hace también el tratamiento melódico. En esta sección el compositor crea nuevas melodías derivadas del tema principal para realizar un contrapunto sobre cada una de las frases de la melodía principal.

Tenemos por tanto que la primera frase se vuelve a interpretar en los compases que van del 110 al 129, en el Oboe y Clarinete, pero esta vez acompañada por una nueva melodía emparentada que actúa de contrapunto y que es interpretada en la guitarra. Esta última melodía se caracteriza por la viveza y movimiento con gran densidad de notas que rellenan de sonoridad la melodía principal al actuar en contrapunto con ella (figura 11.23).

Por su parte, la segunda frase, se interpreta en los siguientes compases (130 a 145) a cargo de la guitarra, mientras la flauta interpreta una nueva melodía también emparentada en contrapunto con la anterior, aunque sin añadir densidad sonora ni movimiento, limitándose únicamente a enriquecer la melodía. Las trompas y el fagot refuerzan el acompañamiento de las cuerdas (figura 11.24) En los compases que van del 146 al 165 se reexponen de nuevo los primeros 20 compases de esta sección.

Figura 11.23 Desarrollo contrapuntístico 1. Primera frase, cc.110-117

El movimiento finaliza con la sección de reexposición en la que se reexponen los 20 primeros compases de la exposición en los que se interpreta de nuevo la primera frase del tema principal, en la tonalidad principal Mi M y con ciertos cambios en la instrumentación, debidos fundamentalmente a la elevación de la melodía de una octava en el registro sonoro. A consecuencia de dicha elevación de una octava, es la flauta, en lugar del clarinete, la que interpreta la melodía principal, en este caso acompañada por la guitarra y enfatizada levemente por los violines 1º. En este nuevo acompañamiento hay que destacar la incorporación de las trompas en un pianísimo prácticamente inaudible y el aderezo de los *pizzicatos* de las violas y de los violonchelos al final (figura 11.25).

Una vez más, el compositor reincide en la excesiva repetición, aunque en esta ocasión por la característica pegadiza y bailable del tema no provoca excesiva saturación en la escucha. Como consecuencia de estas repeticiones la primera frase se convierte en una especie de estribillo que se queda grabado en la memoria del oyente.

El tema secundario (compases 88 a 109) aunque emparentado con el tema principal, contrasta rítmicamente con éste, siendo menos bailable. Se producen cambios rítmicos de 2/8 a 3/8 cada dos compases. Este cambio rítmico se rompe en los últimos compases en los que se mantiene en 3/8.

Está formado por dos frases de 12 y 9 compases respectivamente. La primera frase está integrada por tres semifrases de 4 compases cada una. Cada semifrase estaría formada por la combinación de 1 compás de 2/8 seguido de 2 compases de 3/8 y uno de 2/8 (figura 11.26). La segunda frase cambia el ritmo pasando a ser constante en 3/8, a cambio, se produce una mayor variedad melódica con el fin de compensar la mayor monotonía rítmica y enlazar de una forma más natural con el tema principal cuya variedad melódica es mayor (figura 11.27).

The musical score for Figure 11.26 shows the first phrase of the secondary theme, measures 88-99. The score is for a full orchestra and guitar. The guitar plays the melody, while the strings provide a harmonic background. The woodwinds and brass are mostly silent, with some light accompaniment from the flutes, oboes, and bassoon. The score is divided into two systems, measures 88-96 and 97-99. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The guitar part is marked 'mf' (mezzo-forte). The string parts are marked 'pp' (pianissimo).

Figura 11.26 Tema secundario. Primera frase, cc.88-99

En la instrumentación del tema, la melodía corre a cargo de la guitarra, que la interpreta sobre un fondo armónico de perfil plano constituido por la sección de cuerdas. Las

maderas en principio ausentes se incorporan al final de la primera frase, realizando un contrapunto con la melodía principal, primero el fagot y finalmente el clarinete.

Desde el punto de vista armónico el tema es claramente tonal, situándose en Do# menor, relativo de Mi Mayor, tonalidad en la que se desarrolla el tema principal. Se trata de un tema muy estable sin cambio de tonalidad en las frases.

Figura 11.27 Tema secundario. Segunda frase

11.2.4.2 PUENTE MUSICAL

El puente musical (cc. 57 a 87) contrasta fuertemente con los temas. Tiene una extensión considerable. En primer lugar desaparece el carácter de danza y el carácter melódico pasa a segundo plano, adquiriendo el armónico un papel más relevante. La melodía es en su mayor parte bastante plana y está formada por dos elementos muy sencillos: tresillo de corcheas y dos corcheas que se van alternando con los cambios de compás. Existe poca variación rítmica que contrasta claramente con los temas (figura 11.28).

Figura 11.28 Puente musical. Fragmento cc.65-73

En el puente la armonía se vuelve ambigua, formándose un fondo armónico de acordes densos integrados por superposición de acordes de triada. Es difícil por tanto establecer la organización de los acordes que se mueven entre la tonalidad de Sol Mayor y su relativo menor. El resultado final es de una sonoridad flotante de novenas y undécimas que proporcionan un cierto tinte impresionista.

Se pueden identificar dos partes diferentes. Una primera parte (cc.57-68), en la que sobre un fondo plano interpretado en la sección de cuerdas, caracterizado por unos tresillos que imprimen algo de ritmo, se superpone una melodía en el violín. Una segunda parte (cc.75-87), en la que desaparecen los tresillos del fondo plano y en la que la melodía se pasa al violonchelo. Las maderas intervienen en unos pocos compases como nexo de unión entre ambas partes (cc.69-74).

11.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

La variación rítmica que proporciona el constante cambio métrico es una de las características más relevantes de este movimiento. Sin embargo, hay un pasaje musical que enfatiza especialmente este aspecto. Nos referimos al pasaje que va desde el compás 21 al 36, en el que se presenta la segunda frase del tema principal (figura 11.22).

Debido a que los cambios métricos se producen en cada semifrase de una forma variable como ya se indicó en el punto anterior: 2 compases 2/8, 1 compás 3/8 y 1 compás 2/8. Al juntarse dos semifrases en una misma frase el efecto de cambio se modifica a: 2 compases 2/8, 1 compás 3/8, 3 compases 2/8, 1 compás 3/8 y 1 compás 2/8, todavía más variado. El compositor de una manera muy acertada enfatiza este hecho a través de la ejecución de unos acordes justo en los tiempos fuerte de cada compás. Los acordes se producen cada vez que transcurren un número diferente de corcheas de la melodía. Por ejemplo el segundo acorde cae justo en la cuarta corchea de la melodía después de que cayó el primero, mientras que el tercero cae en la tercera, el cuarto en la segunda y el quinto en la cuarta otra vez, repitiéndose así el ciclo. El efecto sincopado resultante en el acompañamiento de la melodía es muy interesante y original ya que enfatiza considerablemente la variación rítmica.

11.2.5. CUARTO MOVIMIENTO

El cuarto y último movimiento se desarrolla en un contexto musical barroco. Vuelve un poco a la idea del primer movimiento, con predominio de una armonía de acordes homófonos. Si en el primer movimiento se trataba de un aire medieval con música modal, en este movimiento el aire es de danza barroca claramente tonal. La métrica es un 3/4 como corresponde a una danza con una clara división binaria, ausente de tresillos. Es un movimiento también extenso, con 231 compases.

La estructura del movimiento gira en torno a un tema principal, que repite a modo de rondó y de un tema de respuesta a éste, resultando una estructura muy simétrica. Este planteamiento con dos temas contrastantes ya viene siendo habitual en todos los movimientos de este concierto. La estructura del *Rondó* es A-B-A-B-A. El movimiento cuenta con una Cadencia que prolonga el *Rondó* mediante una nueva repetición transformada de los temas B-A, seguida de una Coda final (figura 11.29).

En la segunda repetición A-B se intercala un puente musical que enlaza ambos temas. Este mismo puente sirve también para enlazar la estructura del *Rondó* con la Cadencia.

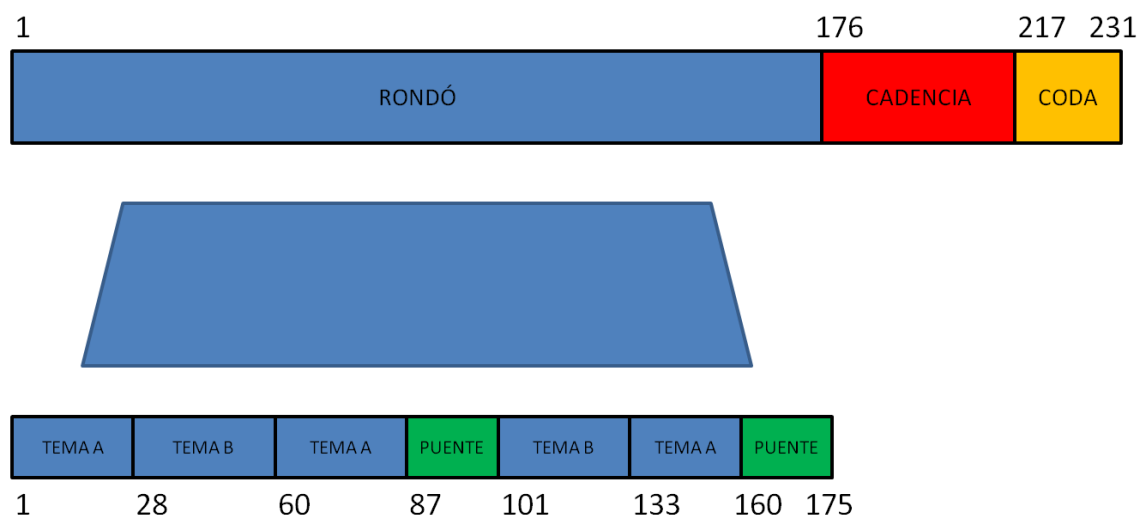


Figura 11.29 Estructura del cuarto movimiento

11.2.5.2 TEMAS

La primera exposición de los temas va desde el compás 1 al 59. Se presenta en primera instancia el tema principal. Tiene un claro aire de danza lenta en tiempo de negra. Abarca 9 compases y está organizado en dos frases de 4 y 5 compases respectivamente. Cada frase está constituida por una sucesión de acordes de tríada en tiempo de negra que se convierte en tiempo de blanca en las semicadencias y cadencias. Tiene una armonía totalmente homófona y escasa variación rítmica y tonal (figura 11.30).

El tema es presentado inicialmente por la guitarra acompañada por un ligero contrapunto por el fagot que proporciona un leve movimiento. La guitarra interpreta el tema dos veces, la primera vez en la tonalidad principal La M, mientras que la segunda flexiona al relativo menor (Fa# m). El tema se repite posteriormente por toda la orquesta aunque sólo una vez, manteniéndose la armonía homófona y volviendo a tonalidad principal (cc.1 a 27).

A partir del compás 60 y hasta el 86, se vuelve a escuchar el tema principal de la misma forma que se hizo en la Exposición. En lo que se refiere a la instrumentación únicamente cambia el fagot por las cuerdas (violonchelo y contrabajo) en el acompañamiento de la guitarra. Con respecto al aspecto armónico, cambia la tonalidad en la que se desarrolla el tema que en este caso es la subdominante Re M, en lugar de La M la primera vez y Si m en lugar de Fa#m en la repetición.

El tema principal vuelve a aparecer por última vez a partir del compás 133 en la tonalidad principal La M (la segunda vez en el relativo menor Fa# menor) y con la misma instrumentación que en la exposición inicial.

Figura 11.30 Tema principal, cc.1-9

El tema secundario se presenta también primero interpretado por la guitarra y después por la orquesta. Está formado por dos frases diferentes de 8 compases cada una, constituidas a su vez, por dos semifrases de 4 compases. Cuando la guitarra interpreta la primera frase (cc. 28 a 35) (figura 11.31), lo hace en ausencia de orquestación, mientras que en la segunda frase (cc.36 a 43) (figura 11.32), se incorpora el acompañamiento del oboe y de la sección de cuerdas.

La primera frase tiene más variedad rítmica. Tiene un aire español debido al gesto melódico descendente de corchea seguida de dos semicorcheas y una blanca, esta última nota sirve de punto de reposo de la cadencia andaluza: Fa#-Mi-Re-Do# (cc.29 y 33) y Do#-Si-La-Sol# (cc. 31 y 34). La segunda frase tiene poca variedad rítmica y fuerte aire de danza barroca, muy similar al tema principal. La armonía es bastante homófona aunque algo más polifónica que el tema principal cuando el tema es interpretado por la orquesta, en donde los instrumentos ejecutan gestos melódicos diferentes

Desde el punto de vista armónico el tema secundario contrasta con el tema principal ya que se desarrolla siempre en el modo menor, la primera vez que se interpreta lo hace en el relativo menor de la tonalidad principal (Fa# menor) y la segunda vez, en el modo menor de la tonalidad principal (La menor) (cc.44 a 59).

2

29

Flauto

Oboe

Clarinetto

Fagotto

Corn I

Corn II

Tromba

Trombone

Timpani

Guitarra

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Figura 11.31 Tema secundario. Primera frase, cc.28-35

36

3

Flauto

Oboe

Clarinetto

Fagotto

Corn I

Corn II

Tromba

Trombone

Timpani

Guitarra

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

43

4

Flauto

Oboe

Clarinetto

Fagotto

Corn I

Corn II

Tromba

Trombone

Timpani

Guitarra

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Figura 11.32 Tema secundario. Segunda frase, cc.36-43

El tema secundario reaparece de nuevo en los compases que van desde el 101 al 132 de la misma forma también que se hizo en la exposición. Con respecto a la instrumentación sólo cambia el acompañamiento de la guitarra: el oboe por el fagot. En lo que se refiere a la tonalidad se mantiene la modalidad menor pero esta vez en la dominante, Do# menor en lugar de Fa# menor y Mi menor lugar de La menor.

Se trata por tanto de dos temas tampoco demasiado contrastantes, muy estables armónicamente, y con un ritmo constante. El comienzo del segundo tema se vuelve un poco más rítmico en la primera frase pero en la segunda disminuye, volviéndose como el tema principal. La mayor extensión del tema secundario obliga a repetir el tema principal más veces para equilibrar el diálogo entre ambos temas.

11.2.5.3 PUENTE MUSICAL, CADENCIA Y CODA

Existe un único puente musical cuyo objetivo es proporcionar un mayor movimiento, independizar las voces para romper la verticalidad de los acordes de los temas, en especial la del primero de ellos. Está conformado por un diálogo entre la guitarra, la flauta y el clarinete que interpretan un diseño ascendente de tren de semicorcheas, sobre un fondo armónico homófono interpretado por el resto de la orquesta (figura 11.33).

The musical score for Figure 11.33, titled 'Puente musical. Fragmento, cc.87-93', is presented in two systems. The left system includes staves for Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, Corni I & II, Trombe, Trombone, Timpani, and Guitarra. The right system includes staves for Violini I & II, Violenze, Violoncelli, and Contrabbassi. The Flauto, Oboe, and Clarinetto parts feature a melodic line of eighth notes, while the Guitarra part provides a rhythmic accompaniment. The other instruments provide a harmonic background. Dynamics include p (piano), pp (pianissimo), and leggiero (light).

Figura 11.33 Puente musical. Fragmento, cc.87-93

El diseño musical de la guitarra difiere ligeramente del de la flauta y el clarinete, ya que en el primer caso el perfil melódico ascendente es más pronunciado. Por su parte, el fondo armónico está construido con el material musical del tema principal.

El puente musical aparece dos veces: primero, enlazando el tema principal con el tema secundario (cc.87 a 100) y después, enlazando la última repetición del tema principal con la Cadencia (cc.160 a 175). En este último caso se invierte el orden de actuación de la flauta y el clarinete y la participación de las maderas en el fondo armónico disminuye. También existe una pequeña modificación *cadencial* en la que se añaden dos compases. Desde el punto de vista armónico, el puente musical es tonalmente ambiguo, oscilando entre diferentes tonalidades. La repetición del puente se traslada melódica y armónicamente una quinta ascendente.

La Cadencia se inicia a partir del compás 176 con el tema secundario interpretado desde dicho compas hasta 197, efectuándose en las diferentes tonalidades en las que ha sido expuesto a lo largo del movimiento pero en orden inverso (Do# menor, Mi menor Fa# menor y La menor), unas veces finalizando en la dominante y otras en la tónica (figura 11.34). A partir del compás 198, vuelve el tema principal en la tonalidad principal, esta vez de forma arpegiada, con el se completa el círculo del *Rondó* (B-A) (figura 11.35).

La Coda final se desarrolla en torno a la cadencia final V/I de la tonalidad principal La M y abarca desde el compás 218 hasta el final.



Figura 11.34 Tema secundario en cadencia, cc.178-197



Figura 11.35 Tema principal en cadencia, cc.198-216

11.2.5.4 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Resulta interesante el puente musical entre el tema principal y el tema secundario por varios motivos. El más destacable es la existencia de líneas melódicas independientes que contrastan considerablemente con la estructura armónica homófona reinante en los temas; otro aspecto es la ambigüedad tonal del pasaje.

El compositor utiliza la ambigüedad que presenta el acorde de dominante sobre los modos mayor y menor, es decir, Mi M puede ser dominante de La M y de La m. A su vez La M es dominante de Rem, de manera que el pasaje varía armónicamente flexionando entre los modos menor y mayor, en concreto sigue la secuencia: Rem/La M (cc.87-90), Lam-MiM/LaM (cc.91 a 100) (figura 11.36).

El resultado final a la escucha del pasaje musical es un vaivén de movimiento-retención, aderezado con el toque pastoril que proporciona el gesto melódico de las maderas (flauta y clarinete) y en una atmósfera tonal ambigua que mantiene el aire musical barroco, gracias a la presencia del motivo principal. La segunda vez que aparece el pasaje musical lo hace trasladado una quinta ascendente, del mismo modo que el tema principal, siendo el acorde de Si M el que juega ahora el papel de dominante sobre Mi M y Mi m. La secuencia sería en este caso: Lam/MiM (cc. 160 a 163), Mim-SiM/MiM (cc.164 a 173). En los dos compases *cadenciales* añadidos se vuelve a la tonalidad principal: MiM/LaM (cc.174-175).

Figura 11.36 Puente musical. Fragmento, cc.91-100

Otro pasaje interesante es el desarrollo de la Coda final. Se realiza mediante un procedimiento bastante original, ya que aunque la cadencia es una cadencia tradicional, dominante sobre la tónica, la percusión producida en las cuerdas de la guitarra sobre los acordes de dominante y tónica, alternando con los timbales, proporcionan un toque guitarrístico muy característico y moderno al mismo tiempo, fuera totalmente del contexto musical barroco que impregna todo el movimiento (figura 11.37).

Figura 11.37 Acordes percutidos en cuerdas, cc.218-226

Asimismo, la cadencia final se lleva a cabo mediante una escala ascendente de la tonalidad principal, interpretada por la guitarra que recorre todo el diapasón de ésta, desde la nota dominante más grave mi sobre el bordón de la 6ª cuerda, hasta la tónica más aguda, la nota *la* sobre el traste 17 de la cuerda prima, proporcionando todo un recorrido tímbrico completo de la guitarra (figura 11.38). El acorde final se armoniza con el resto de la orquesta



Figura 11.38 Cadencia final, cc.227-231

11.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto.

La orquestación del concierto está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, flauta, oboe, clarinete en La, Fagot, 2 Trompas, Trompeta, Trombón, Timbales, 2 violines 1º, 2 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo.

La primera consideración afecta al registro sonoro de la guitarra. En el gráfico de la figura 11.39 se ha representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra. Asimismo, se han agrupado los instrumentos por grupos, según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia sonora será más probable cuando los instrumentos pertenezcan al mismo grupo.

Tenemos por tanto cuatro posibles grupos cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

- Grupo 1: Guitarra, fagot, trompa, trombón y violonchelo. Registro común Mi b 5- Fa 2.
- Grupo 2: Viola, oboe, clarinete en La y trompeta. Registro común Do6-Sib 3. Dentro de este grupo la viola y el clarinete en La forman a su vez un subgrupo más afín.
- Grupo 3: Violín y flauta. Registro común Re 7-Si 3.
- Grupo 4: Contrabajo. Registro Sol 4- Mi 1.

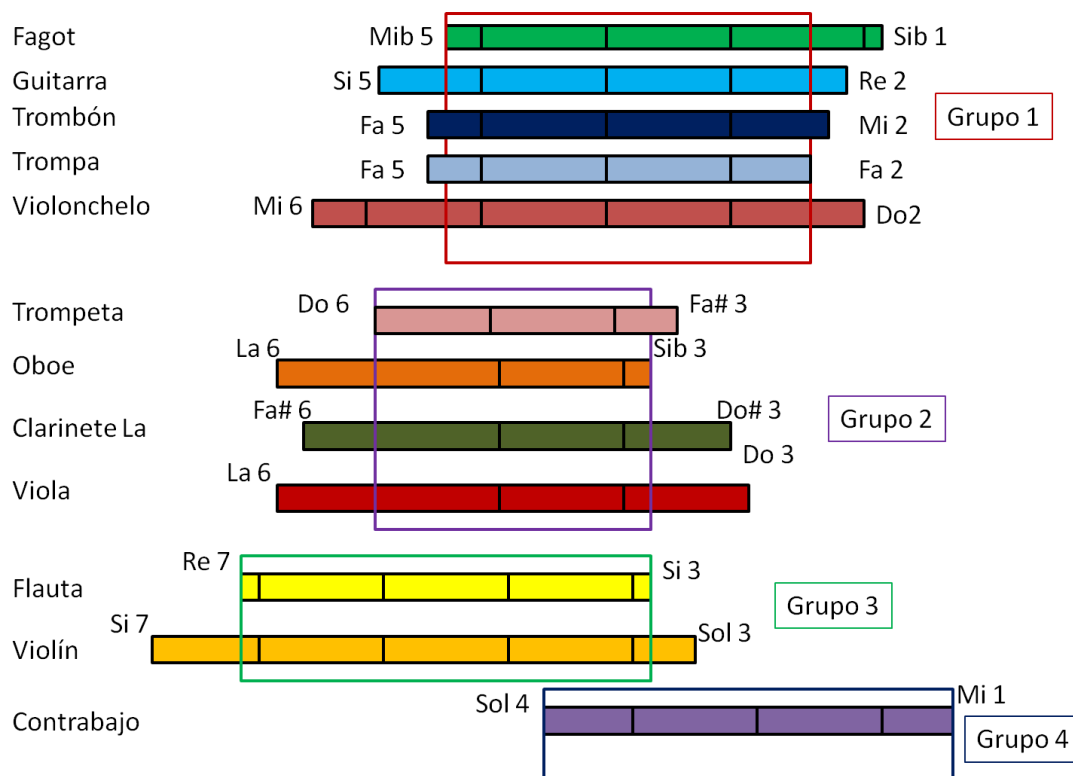


Figura 11.39 Registro de instrumentos de la orquesta

Un aspecto interesante a tener en cuenta es la gran presencia de la sección de metales, no muy habitual en los conciertos de guitarra, dada la gran potencia sonora de éstos que contrasta precisamente con el talón de Aquiles de la guitarra. Además, gran parte de estos instrumentos, en concreto las dos trompas y el trombón comparten el mismo registro que la guitarra, con un gran volumen sonoro y, por tanto, se trata de un aspecto potencial de interferencia con la guitarra. La *tímblica* de esta sección de metales de gran efecto, refuerza la evocación a la música del pasado, en especial en los movimientos extremos del concierto. Es también destacable en este sentido, el hecho de que las trompas se muevan en general a lo largo de la obra en un registro medio-alto en el que tiene una sonoridad brillante y heroica muy apropiada al discurso de la obra.

Otra característica interesante de la obra es la continua experimentación de diferentes combinaciones *tímbricas*, permutando en cada tema los instrumentos involucrados, efectuando cambios de registros y variando además las texturas sobre los dos temas que constituyen cada uno de los cuatro movimientos. Si en el análisis musical destacábamos anteriormente los continuos traslados armónicos de los temas como motor del discurso musical, en esta ocasión observamos las diferentes sensaciones sonoras que proporcionan los mismos temas sometidos a continuos cambios orquestales.

La percusión es prácticamente testimonial, presente sólo en el primer y cuarto movimiento y además con escasa o nula variación rítmica, siempre constante en tiempo de corchea.

En la sección de cuerdas las líneas melódicas de los temas son acaparadas casi en su totalidad por los violines a los que alguna vez acompañan las violas y en mucha menor medida los violonchelos.

Sin embargo la participación de la sección de maderas en las líneas melódicas de los temas es considerable, estableciéndose en algunos casos pasajes contrapuntísticos muy *camerísticos*.

La guitarra por su parte, desarrolla gestos musicales con una variada textura y acostumbra a cambiar de registro en las sucesivas repeticiones de los temas. En este sentido resulta interesante observar el diferente resultado sonoro asociado a las continuas variaciones. La obra saca más a relucir las capacidades armónicas de la guitarra con gran proliferación de acordes (arpegiados o no) que su capacidad melódica o virtuosística que queda relegada casi exclusivamente a las cadencias.

Al hilo con lo anterior, un aspecto relevante es la escasa utilización del recurso de la escala rápida que tan buenos resultados suele proporcionar en las confrontaciones directas con la orquesta. Asimismo, la disposición de los acordes es variada, alternando acordes de disposición cerrada con acordes de disposición abierta.

Un último aspecto a tener en cuenta y que lo distingue del resto de conciertos, es que la guitarra siempre está presente al inicio de todos los movimientos.

11.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

En este movimiento se produce una confrontación considerable entre la guitarra y la orquesta, 121 compases de 340, es decir, del orden del 35,59% (figura 11.40). Como se puede observar en el gráfico comparativo, se trata de un concierto de dificultad medio-alta ya que prácticamente todos los movimientos superan la media de los conciertos.

Existen dos tipos de confrontaciones básicas: las que se producen en el tema principal, en el que la guitarra debe oírse entre líneas melódicas interpretadas por instrumentos de diferentes secciones, es decir con variedad *tímblica*, y las que se refieren al tema secundario, en el que existe una gran densidad orquestal de acordes homófonos a los que la guitarra debe enfrentarse.

En el primer caso la guitarra actúa en dos papeles diferentes. Uno, como parte del fondo armónico de la orquesta y otro, interpretando la melodía principal acompañada por los propios acordes en la guitarra. Como parte del fondo armónico participa al comienzo del movimiento y en la Reexposición del tema principal y lo hace de la misma manera, mediante un *ostinato* de corcheas sobre una misma nota que acaba siéndolo sobre un

acorde arpegiado. Dicho *ostinato* es fácilmente identificable por el oído por lo que resulta un mecanismo bastante eficiente para que la guitarra pueda ser escuchada. Además, el *ostinato* inicial cuenta con dos ventajas más que el de la Reexposición no tiene: el refuerzo sonoro de los bordones en los dos diferente registros de la nota *la* y la diferencia de registro con los tres instrumentos que interpretan la melodía armonizada. El resultado sonoro de este cambio en la Reexposición, aunque sigue siendo satisfactorio, es algo peor que en la exposición inicial ya que se pierde la contundencia sonora de los bordones a pesar de aumentar la intensidad de la guitarra a *ff* (figura 11.41).

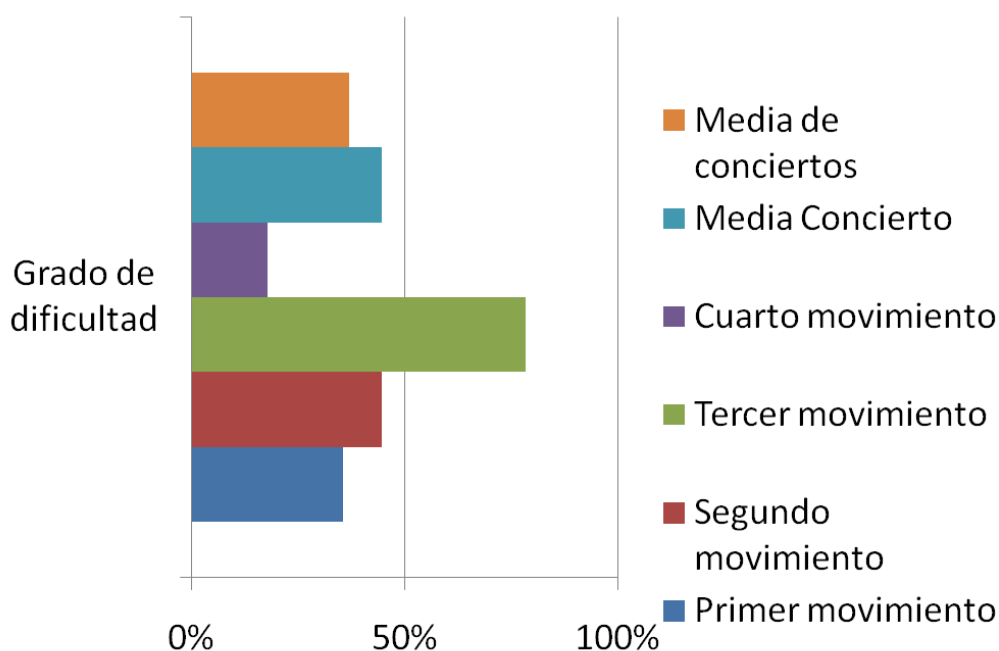


Figura 11.40 Diagrama de barras de grado de dificultad



Figura 11.41 Comparativa *ostinato* en Exposición-Reexposición, cc.11-5 y 227-230

Cuando la guitarra interpreta la melodía lo hace en diferentes registros: la primera vez (cc. 66 a 85) a una octava por debajo del oboe con el que interpreta al unísono la melodía, la segunda vez (cc. 248 a 267) dos octavas por debajo del clarinete con el que interpreta la melodía en forma de canon y la tercera vez (cc. 292 a 311) en el mismo registro que el oboe con el que interpreta la melodía al unísono (figura 11.42).

Se trata por tanto de un ejercicio de variación instrumental en el que se aprecia el comportamiento sonoro de la guitarra en sus tres registros: bajo, medio y alto. También se observa cierto cambio en la disposición de los acordes de la guitarra en cada uno de los casos: alternando acordes cerrados y abiertos en el primer caso, cerrados en el segundo y abiertos en el tercero. El resultado como consecuencia es algo diferente. La melodía se escucha bien en el primero y los acordes son ligeros; en el segundo caso la melodía es donde mejor se escucha, debido a la potencia sonora de los bordones y a la diferencia notable de registro y los acordes suenan algo densos; en el tercero sin embargo la melodía sufre más y suena algo estridente, mientras que los acordes ganan sonoridad.

En todos los casos aparecen unos diseños musicales de distracción cuyo objetivo es proporcionar movimiento añadido que no tienen mucha incidencia en la confrontación dado que son repetitivos y claramente identificables a la escucha como un plano añadido: diseño ascendente de corcheas interpretado por la flauta y el clarinete en el primer y tercer caso y diseño arpegiado en la viola en el segundo.

En el caso del tema secundario, la guitarra actúa discretamente, no tanto como participaba en el principal. En consecuencia, la dificultad está más acotada. En esta ocasión también utiliza dos procedimientos diferentes de confrontación. En el primero (cc. 46 a 49, 54 a 57, 62 a 65, 135 a 137, 272 a 275, 280 a 283 y 288 a 291) utiliza con buen resultado la sonoridad de los acordes cerrados para hacerse oír entre las notas del resto de instrumentos que se interpretan simultáneamente, en especial con la viola y violonchelo con los que comparte el mismo registro (figura 11.43). En el segundo, cuando interpreta los puentes musicales, emplea un perfil melódico de gran movimiento que contrarresta el fondo armónico plano de la sección de cuerdas (figura 11.10).

Hay que resaltar el protagonismo que adquiere la sección de metales en el tema secundario, ausente por otra parte en el tema principal. Las trompas adoptan el papel principal, imprimiendo ese aire triunfante y heroico que requiere el tema.

The image displays a musical score for guitar and orchestra, organized into three systems of staves. Each system includes staves for various instruments and a guitar part.

- System 1 (Measures 66-70):**
 - Flauto:** Measures 66-70, starting with a dynamic marking *p*.
 - Oboe:** Measures 66-70, starting with a dynamic marking *p*.
 - Violino:** Measures 66-70, starting with a dynamic marking *p*.
 - Violoncello:** Measures 66-70, starting with a dynamic marking *p*.
 - Coro I:** Measures 66-70.
 - Coro II:** Measures 66-70.
 - Tromba:** Measures 66-70.
 - Trombone:** Measures 66-70.
 - Organo:** Measures 66-70.
 - Gitarra:** Measures 66-70, starting with a dynamic marking *p*.
- System 2 (Measures 247-251):**
 - Flauto:** Measures 247-251, starting with a dynamic marking *p*.
 - Oboe:** Measures 247-251, starting with a dynamic marking *p*.
 - Violino:** Measures 247-251, starting with a dynamic marking *p*.
 - Violoncello:** Measures 247-251, starting with a dynamic marking *p*.
 - Coro I:** Measures 247-251.
 - Coro II:** Measures 247-251.
 - Tromba:** Measures 247-251.
 - Trombone:** Measures 247-251.
 - Organo:** Measures 247-251.
 - Gitarra:** Measures 247-251, starting with a dynamic marking *p*.
- System 3 (Measures 290-294):**
 - Flauto:** Measures 290-294, starting with a dynamic marking *p*.
 - Oboe:** Measures 290-294, starting with a dynamic marking *p*.
 - Violino:** Measures 290-294, starting with a dynamic marking *p*.
 - Violoncello:** Measures 290-294, starting with a dynamic marking *p*.
 - Coro I:** Measures 290-294.
 - Coro II:** Measures 290-294.
 - Tromba:** Measures 290-294.
 - Trombone:** Measures 290-294.
 - Organo:** Measures 290-294.
 - Gitarra:** Measures 290-294, starting with a dynamic marking *p*.

Figura 11.42 Variaciones de registro en guitarra, cc.66-70, 247-251 y 290-294

The image shows a musical score for measures 46 to 50. The instruments listed on the left are Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, Cori I and II, Tromba, Eufonione, Timpani, Guitarra, Violini I and II, Viole, Oboecelli, and Contrabbassi. The Flauto part starts at measure 46 with a *pp* dynamic. The Clarinetto part also starts at measure 46 with a *pp* dynamic. The Guitarra part starts at measure 46 with a *pp* dynamic. The Violini I and II parts start at measure 46 with a *pp* dynamic. The Viole part starts at measure 46 with a *pp* dynamic. The Oboecelli part starts at measure 46 with a *pp* dynamic. The Contrabbassi part starts at measure 46 with a *pp* dynamic. The Oboe part starts at measure 46 with a *p* dynamic. The Fagotto part starts at measure 46 with a *p* dynamic. The Cori I and II parts start at measure 46 with a *p* dynamic. The Tromba part starts at measure 46 with a *p* dynamic. The Eufonione part starts at measure 46 with a *p* dynamic. The Timpani part starts at measure 46 with a *p* dynamic. The section from measure 46 to 50 is marked with a box containing the number 5.

Figura 11.43 Disposición de acordes en tema secundario, cc.46-50

11.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

Tiene dos partes claramente diferenciadas que de nuevo tienen que ver con los temas: una parte de melodía acompañada (tema principal), con una confrontación guitarra-orquesta en la que la guitarra es protagonista absoluta y una segunda (tema secundario), de carácter contrapuntístico en la que la guitarra pasa a formar parte del fondo armónico orquestal.

En la primera de ellas hay que distinguir a su vez dos situaciones diferentes:

-En los compases iniciales (cc.1 a 19) de la exposición, en donde la confrontación directa se produce sin gran dificultad, dado que se realiza sobre un fondo armónico de perfil plano con notas de larga duración (redondas) que sólo adquiere cierto movimiento en los compases finales en los que las redondas se vuelven blancas. La guitarra lo solventa fácilmente con un perfil melódico ondulante mucho más rápido (corcheas y tresillos de semicorcheas), reforzado por acordes contundentes en tiempo fuerte de compás (figura 11.16).

-En la reexposición del tema principal (cc.54 a 72), la confrontación de la guitarra no se hace sobre un fondo armónico estático sino todo lo contrario, sobre un fondo armónico

en continuo movimiento, constituido por diseños musicales repetitivos de diferentes texturas (figura 11.19): una primera arpegiada y de perfil melódico ondulante a cargo del clarinete y, una segunda, a cargo de los violines, con un perfil ondulante de negras de saltos de intervalos de octava. Dichos diseños acostumbran el oído del oyente, percibiéndose en un plano diferenciado al plano en el que la guitarra interpreta el tema principal.

En la segunda parte, en la que se interpreta el tema secundario, se presenta una variedad de texturas orquestales diferentes. Dicha parte está estructurada en tres planos sonoros: un primer plano melódico de líneas contrapuntísticas (tipo fuga), a cargo de la sección de maderas en un registro medio-bajo en todos los instrumentos (flauta, oboe y clarinete) que le confieren una tímbrica dulce y suave de gran lirismo; un segundo plano armónico, constituido por una textura de acordes arpegiados de amplio registro y perfil ondulante que cambian a un ritmo armónico lento (dos compases) interpretados en la guitarra; un tercero y último plano constituido por un fondo armónico plano de notas largas a cargo de la sección de cuerdas (figuras 11.17 y 11.18).

Los planos son perfectamente identificables a la escucha gracias a la gran diferencia de texturas y funciones de los mismos. La entrada final del fagot es muy expresiva y enriquece el lirismo del conjunto melódico.

El grado de dificultad es de 33 compases de 74, es decir, un 44,6%, lo que representa una dificultad medio-alta (figura 11.40).

11.3.3 TERCER MOVIMIENTO

Es el movimiento de mayor confrontación de la guitarra con la orquesta y, por tanto, el de mayor dificultad sonora para la guitarra. Tiene un grado de dificultad muy alto, contabilizando 146 compases en los que aparece una potencial dificultad de los 186 totales, es decir, un 78,5% (ver figura 11.40). Aunque la densidad orquestal es más bien ligera, su carácter camerístico proporciona enfrentamientos melódicos entre la guitarra y los instrumentos de la sección de madera de perfiles y registros similares potencialmente conflictivos.

Igual que en los anteriores movimientos existe una cierta asociación de la instrumentación con los temas, así como una experimentación sonora con cambios de instrumentos en diferentes registros con resultados tímbricos contrastantes. Dicha experimentación sonora se lleva a cabo en esta ocasión sobre el tema principal. El tema secundario por el contrario tiene una confrontación instrumental casi nula.

Considerando en primer lugar el tema principal, podemos distinguir varias situaciones:

-Interpretación conjunta de la guitarra y clarinete (cc.1 a 20 y 37 a 56) (figura 11.21). La instrumentación es sencilla, presentando un plano melódico constituido por el contrapunto del clarinete y la guitarra a distancia de intervalo de 3ª y un plano armónico

formado por los acordes de la guitarra y un fondo armónico plano con un ligero movimiento en los bajos de la sección de cuerdas. Mientras la guitarra se mueve en un perfil medio, donde ésta se siente fuerte, el clarinete lo hace en uno bastante bajo (zona de *chaleur*) por debajo de la melodía de la guitarra y de tímbrica con un toque medieval. El resultado es muy satisfactorio, el mejor de todos los contrastes experimentados en este movimiento.

-Interpretación conjunta con flauta y violín (cc. 166 a 186) (figura 11.25). La guitarra eleva su registro a la parte más alta en donde suena más brillante pero algo estridente, al unísono con el solo de violín que toca por el contrario en su registro bajo. La flauta por su parte toca una sexta por encima en un registro medio en el que suena dulce pero sin excesiva proyección, lo cual favorece a la guitarra. El resultado sonoro aunque es bueno, resulta menos satisfactorio que el anterior, a pesar de aumentar la diferencia dinámica de la guitarra con respecto a los otros dos instrumentos (*mf* en guitarra y *pp* en flauta).

-Contrapunto entre la guitarra y el oboe y el clarinete (cc. 110 a 129 y 146 a 165) (figura 11.23). En esta ocasión el clarinete eleva ligeramente su registro con un sonido más natural y tenue. Interpreta el tema al unísono con el oboe que toca en un registro en el que se tiene un sonido prominente una octava por encima del clarinete. La guitarra por su parte realiza un contrapunto de gran movimiento en tiempo de semicorchea de amplio recorrido de registro. Ambas melodías se soportan sobre un fondo armónico de notas largas con un ligero movimiento interpretado por la sección de cuerdas. El resultado final es bastante bueno y se aprecia a la escucha como la guitarra parece ir rellenando de contenido melódico la melodía interpretada en las maderas. A este efecto de relleno también contribuye la subida de registro que realiza la guitarra en cada ascenso de cada compás, alcanzando la franja de registro entre el clarinete y el oboe.

-Contrapunto entre la guitarra y la flauta (cc. 130 a 145) (figura 11.24). Este caso presenta gran dificultad debido a la proximidad de los registros de la flauta y de la guitarra que en algunos compases la flauta se sitúa al unísono o incluso por debajo de la guitarra. Además la flauta realiza un amplio recorrido por sus registros bajo y medio con un perfil de mayor movimiento que la guitarra. A pesar de ello la guitarra sale airosa gracias en parte a que el oyente identifica el tema principal en la guitarra y eso le ayuda a separar los dos planos melódicos. También contribuye el hecho de que la flauta en los registros medio y bajo tiene menos proyección sonora y a la diferencia dinámica entre ambos (*mf* en guitarra y *pp* en flauta).

-La guitarra realiza el acompañamiento de la melodía principal (cc. 21 a 36) (figura 11.22). Se produce un cambio tímbrico interesante en la melodía principal a cargo de los violines en un registro bastante bajo, al mismo tiempo que la secuencia de acordes densos interpretados en la guitarra proporcionan un nuevo aire rítmico sincopado muy apreciable. Se incorporan al fondo armónico las trompas cuyo registro se aproxima en bastantes compases al de los violines. La guitarra no tiene problemas gracias a la contundencia de los acordes y a su protagonismo en la secuencia rítmica.

En lo que respecta al tema secundario, la guitarra es clara protagonista, interpretando una melodía en solitario sobre un fondo armónico plano de notas largas a cargo de la sección de cuerdas, a la que sólo se añade al final un contrapunto melódico con el fagot y ya en la cadencia con el clarinete (figura 11.27). La entrada del fagot proporciona una combinación tímbrica muy acertada y no interfiere con la guitarra a pesar de moverse en el registro medio de ésta debido principalmente a la diferencia de la métrica empleada entre ambos y al mayor movimiento melódico y mayor amplitud de registro de la guitarra con respecto al primero.

11.3.4 CUARTO MOVIMIENTO

Este movimiento presenta pocos pasajes musicales en los que existe confrontación directa. El grado de dificultad en esta ocasión es el más bajo de todos los movimientos, siendo de 41 compases de 231 compases, es decir, un 17,75% lo que significa un grado bastante bajo (ver figura 11.40).

Como toda estructura en Rondó gira en torno a un tema principal que se repite hasta tres veces. En cada repetición a su vez existe una exposición por parte de la guitarra y una réplica a cargo de la orquesta. El tema secundario sirve de respuesta las dos primeras veces.

La primera y la tercera vez en la que aparece el tema principal (compases 1 a 27 y 133 a 150 respectivamente) la orquestación es idéntica (figura 11.30): la parte en la que la guitarra expone dicho tema lo hace superpuesto a una melodía de perfil plano y notas largas interpretadas en el fagot en la parte medio baja de su registro en la que resulta dulce pero expresivo. Contrasta con el perfil ondulante de amplio recorrido de registro de los acordes interpretados en la guitarra. La sonoridad de la guitarra se impone gracias a la contundencia de los acordes en disposición cerrada y al cambio tímbrico que va produciéndose en el transcurso del recorrido del registro.

En la segunda vez que se expone el tema principal (compases 60 a 77) se produce un pequeño cambio de instrumentación. Consiste en la sustitución del fagot por el violonchelo y contrabajo. En dicho cambio pierde algo de fuerza el contraste tímbrico aunque el resultado final también es positivo.

En cuanto al tema secundario, la guitarra es la protagonista absoluta en la parte en que ella lo interpreta, sólo en los compases finales se establece un fondo armónico en la sección de cuerdas y el oboe, de perfil bastante plano y de notas largas (figura 11.32). Por tanto, la guitarra no tiene problemas para ser escuchada, además cuenta con el refuerzo de los acordes en tiempo fuerte de compás. La segunda vez que se repite el tema experimenta sólo un pequeño cambio en el fondo armónico, el fagot por el oboe, que resulta poco relevante.

En lo que se refiere al puente musical entre los dos temas (compases 88 a 100 y 162 a 173) la instrumentación es completamente distinta de los temas. Existe un dialogo de la

guitarra con la flauta, clarinete y trompas y una confrontación directa con la sección de cuerdas. Se trata de un pasaje musical de gran movimiento de las voces con amplio recorrido de registro en todos los instrumentos y en especial la guitarra. Asimismo, se presentan una variedad de texturas repartidas entre los instrumentos que junto con la disposición en diálogo, permite identificar con cierta nitidez las diferentes voces, entre ellas la de la guitarra (figuras 11.33 y 11.36).

Por último, destacar el carácter percutido de la coda final que proporciona una sonoridad interesante, juntando los timbales y la guitarra en exclusiva, algo poco habitual en un final, y en donde los acordes de la guitarra percutiendo en las cuerdas se aprecian sin problemas (figura 11.37).

11.3.5 RECURSOS DE LA GUITARRA

En este apartado se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra y, en consecuencia, obtener una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento.

Seguidamente se realiza una cuantificación de dicho uso distribuida en cada uno de los diferentes movimientos.

En el **primer movimiento** (218 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos

- Trémolo: 17 (7,8%)
- Escalas rápidas: 8 (3,7%)
- Acordes densos: 22 (10,1%).
- Presencia de bordones: 104 (47,71%)
- Arpeggios: 15(6,9%)
- Armónicos: 7 (3,21%)
- Secuencias encadenadas: 14 (6,42%)
- Adornos: 1 (0,46%)
- Ligados: 7 (3,21%)
- Número de recursos: 9 (64,29%)

En el **segundo movimiento** (56 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

- Escalas rápidas: 7 (12,5%)
- Acordes densos: 24 (42,86%)
- Presencia de bordones: 17(30,36%)
- Arpeggios: 16 (28,57%)
- Adornos: 3 (5,36%)
- Número de recursos: 5 (35,71%)

En el **tercer movimiento** (150 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Escalas rápidas: 14 (9,33%)
- Acordes densos: 16 (10,66%)
- Presencia de bordones: 5 (3,33%)
- Arpeggios: 8 (5,33%)
- Ligados: 1 (0,67%)
- Número de recursos: 5 (35,71%)

En el **cuarto movimiento** (168 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Escalas rápidas: 15 (8,92%)
- Acordes densos: 13 (7,73%)
- Presencia de bordones: 38 (22,62%)
- Arpeggios: 26 (15,48%)
- Armónicos: 6 (3,57%)
- Percusión sobre la tapa o cuerdas: 3 (1,79%)
- Ligados: 1 (0,6%)
- Número de recursos: 7 (50%)

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 11.44. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.

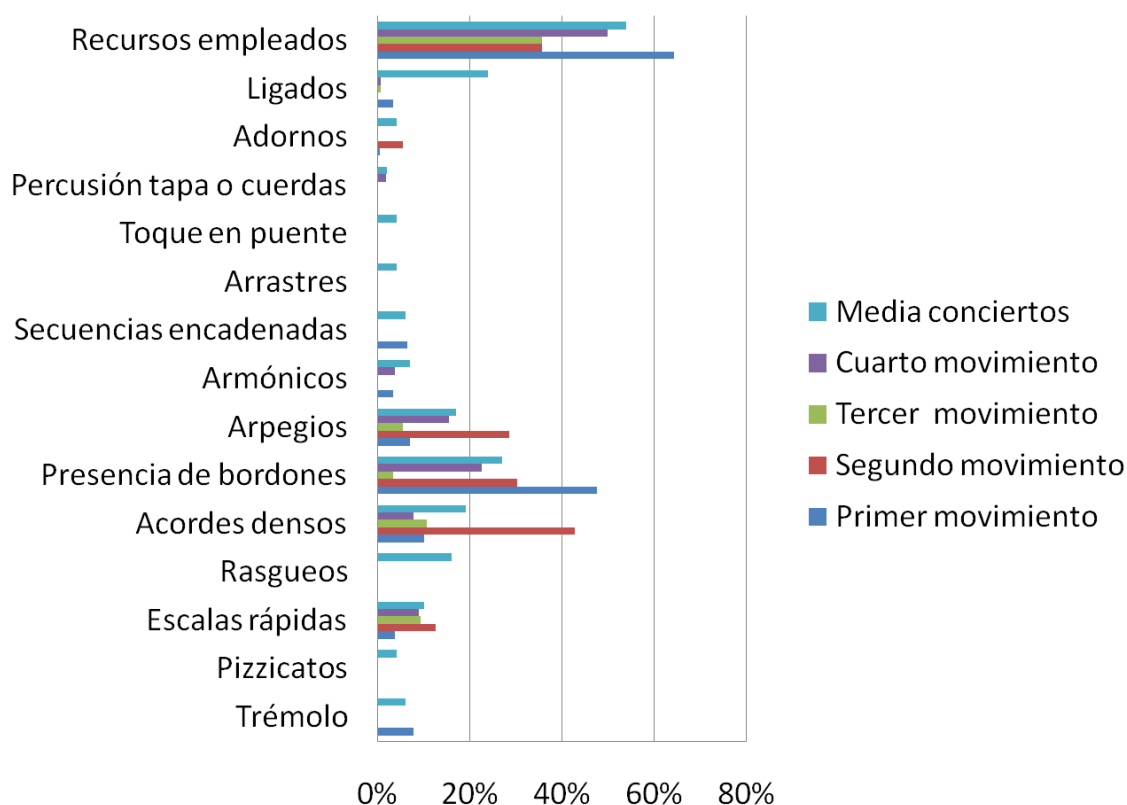


Figura 11.44 Diagrama de barras de recursos de guitarra

Se observa un uso de recursos bajos con respecto a la media de conciertos, a excepción del primer movimiento. La utilización de los recursos no es homogénea, destacando por encima del resto la presencia de bordones, especialmente en el primer movimiento. Le sigue después el uso de arpeggios, acordes densos y escalas rápidas. Este último, aunque quizás su uso sea algo menor, sin embargo es mucho más homogéneo en todos los movimientos.

11.4. ESTILO MUSICAL

El discurso musical de la obra toma como referencia la música del pasado, como si de alguna manera quisiera echar vista atrás al pasado glorioso de la guitarra, convirtiéndose éste en el eje vertebrador del concierto. Cada uno de los movimientos ofrece una visión particular al respecto: el primer movimiento parece un relato triunfal y heroico de claro sabor medieval, musicalmente provisto de una fuerte componente modal; el

segundo movimiento de carácter romántico, evoca con nostalgia dicho pasado con un cierto aire español gracias al gesto melódico *cadencial*; el tercero, evoca la naturaleza con una danza pastoril muy contrapuntística, y por último, el cuarto movimiento nos proporciona un *Rondó* de danzas que nos sitúa claramente en el barroco.

Como no podía ser de otra forma en ese contexto musical, predomina la repetición musical como elemento compositivo más característico. Los temas son repetidos abundantemente con numerosos traslados armónicos y orquestales. Los traslados armónicos no proporcionan demasiada originalidad, incluso en algunos casos como el primer movimiento, resulta algo excesivo el desarrollo armónico del tema secundario. Por el contrario, las variaciones instrumentales resultan muy interesantes sobre todo aquellas en las que las melodías se trasladan de registro, en donde se obtiene un resultado *tímbrico* diferente en cada cambio y los temas adquieren una nueva dimensión musical.

La estructura de la obra es algo ambigua, enmascarada especialmente por las numerosas repeticiones. Tampoco responde fielmente a estructuras estándar aunque sí es posible determinar secciones de Exposición, Desarrollo y Reexposición. Tiene cierto desequilibrio en su composición si atendemos a la extensión de los diferentes movimientos, aunque no ocurre igual si la obra se considerara dividida en dos bloques formados por los dos primeros movimientos y los dos últimos respectivamente, ya que en ese caso la extensión de los bloques sería prácticamente igual. Se aprecia un gran protagonismo de los temas con escasez de puentes, de hecho, los movimientos siempre se inician directamente con su tema principal, con presencia de la guitarra en el arranque, bien como acompañamiento o interpretando la melodía principal

La Cadencia tiene gran protagonismo dentro de la estructura, estando presente en los dos movimientos extremos para lucimiento inicial y final del intérprete. Precisamente estos movimientos extremos son los más estáticos, con melodías de notas de duración más larga y de armonía más vertical, con lo que se resalta en mayor medida el movimiento inherente a los diseños musicales *virtuosísticos* propios de la Cadencia.

Se trata de una obra de carácter *bitemático* en todos sus movimientos, con una clara jerarquía en la que se identifican sin problemas el tema principal y el tema secundario. Son temas extensos en general, constituidos la mayoría de las veces por dos amplias frases. Están estructurados como melodía acompañada o secuencia de acordes, con la excepción del tema secundario del segundo movimiento que lo conforman dos líneas melódicas en contrapunto a modo de pequeña fuga.

La melodía de los temas generalmente un perfil variable con amplio recorrido de registro. Hay una participación melódica muy activa de la sección de maderas, especialmente en los pasajes contrapuntísticos. El movimiento melódico es lento en general en donde abundan las notas largas, a excepción del tercer movimiento en el que la melodía es mucho más rápida.

Desde el punto de vista armónico, predomina la armonía vertical, presente en la mayoría de sus temas, bien como melodía acompañada o como una secuencia de acordes homófonos. No obstante, también está presente aunque en menor medida el contrapunto de líneas melódicas, como es el caso del tema secundario del segundo movimiento y el desarrollo contrapuntístico del tema principal del tercer movimiento.

También se aprecia un escaso cromatismo que contrasta con una claridad tonal que tiene como una única excepción el puente musical del tercer movimiento, en donde se produce un fondo armónico ambiguo, consecuencia de la superposición de acordes de sonoridades de novenas y undécimas dentro de los entornos tonales relativos de Sol M y Mi m.

Existe asimismo una abundancia de traslados armónicos de los temas en los que predominan los cambios entre relativos mayor y menor y los trasladados por quintas a tonalidades próximas. Curiosamente la armonía no responde a la tonalidad presente en el título de la obra, La menor, puesto que sólo el primer movimiento está en dicha tonalidad, siendo La mayor la tonalidad principal dominante a lo largo de la obra. Un detalle armónico significativo es el que la tercera tonalidad principal presente en la obra Mi M (tercer movimiento) es la dominante común a las otras dos tonalidades La m y La M.

Por otro lado, las flexiones modales no se dan con mucha frecuencia, únicamente en el primer movimiento, de ahí la sonoridad de tinte medieval presente en el mismo: frigía en los pasajes en modo menor del tema principal y mixolidia en los pasajes en modo mayor del tema secundario.

La obra presenta una rítmica constante acorde con la métrica del compás que sólo se rompe en el tercer movimiento en el que se produce una alternancia de dos métricas diferentes (3/8 y 2/8) en diferentes proporciones que imprime un cambio rítmico muy interesante. Este predominio de ritmo regular a lo largo de toda la obra junto con la verticalidad armónica genera un movimiento constante, predecible y en consecuencia bastante estático.

Ante esta tesitura, el compositor utiliza en algunos pasajes un recurso musical que resuelve en cierta medida este efecto negativo. Se trata de un procedimiento consistente en la creación de varios planos sonoros diferenciados a través de una variedad de texturas musicales basadas en diseños repetitivos rápidos (en tiempo de semicorchea) que rompen la verticalidad armónica y la estaticidad musical. Normalmente este procedimiento se aplica en las repeticiones de los temas principales, especialmente en el primer movimiento que es donde más se aplica.

En la orquestación se aprecia una fuerte presencia de la sección de metales, que conforma pasajes con una *tímbrica* heroica y triunfal muy acorde con el discurso. Es destacable el mayor protagonismo de la sección de maderas frente a la sección de cuerdas, en las que sólo se aprecia una cierta presencia de los violines en el tema

principal del tercer movimiento y de la viola, en el tema principal del primero. La percusión es testimonial acorde con el espíritu del concierto.

A lo largo de la obra se producen continuos cambios de registro en las repeticiones de los temas, fruto de una adecuada selección de registro en cada uno de los instrumentos participantes. Por otro lado, la orquestación suele estar asociada a los temas, asignando un determinado esquema de instrumentación que se mantiene en cada repetición y que constituye asimismo un elemento contrastante entre el tema principal y el secundario.

La guitarra por su parte se mueve a través de todo su registro y en varias ocasiones traslada la línea melódica de los temas a los bordones, explotando su *tímblica* tan característica; ejemplos de lo anterior lo tenemos en la repetición de los temas principales del primer y segundo movimiento.

La dificultad sonora potencial con la que cuenta la obra es moderada salvo en el caso del tercer movimiento en donde la dificultad se incrementa significativamente, sobresaliendo por encima de la media. En ocasiones se salvan las confrontaciones aprovechando la diferencia de registro de los instrumentos que colisionan y en otras, las características *tímbricas* y de proyección de sonido de los instrumentos enfrentados en el registro en el que se produce la coincidencia.

Otro recurso también ampliamente usado por la guitarra en las confrontaciones orquestales es el proporcionado por los acordes en disposición abierta que cubren una zona amplia de su registro y que ayudan por tanto a solventar el enmascaramiento potencial de las notas. Cuando la guitarra forma parte del fondo armónico del acompañamiento orquestal, utiliza con bastante frecuencia otros dos recursos bastante efectivos: arpeggios rápidos ondulantes de amplio registro y *ostinatos* sobre notas pedal en bordones.

La obra saca a relucir más las capacidades armónicas de la guitarra con gran proliferación de acordes (arpegiados o no) que su capacidad melódica o *virtuosística* que queda relegada casi exclusivamente a las cadencias. Éste es quizás el motivo por el cual los recursos empleados con mayor abundancia son los arpeggios y los acordes densos, en contraste con el escaso uso de los recursos relacionados con el virtuosismo como son los adornos, ligados, arrastres y las escalas rápidas.

Asimismo, la presencia de bordones es relevante, coherente también con la experimentación que el compositor hace en la búsqueda de diferencias *tímbricas* variando el registro, hecho apreciable que se produce cuando se lleva la melodía a los bordones de la guitarra. Es destacable también la ausencia del recurso de rasgueo de gran sonoridad y nítidamente *guitarrístico*. Carencia plenamente justificada atendiendo al discurso musical de la obra, alejado del aire andaluz propicio para este recurso.

CAPÍTULO XII

TRES GRÁFICOS PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE MAURICE OHANA

12.1. ANTECEDENTES

Maurice Ohana (Casablanca 12-6-1913, París 13-11-1992) es uno de los numerosos compositores que colaboraron con Narciso Yepes para enriquecer el repertorio guitarrístico y el segundo compositor que le dedicó un concierto de guitarra y orquesta, en este caso titulado *Tres gráficos* para guitarra y orquesta.

Ohana recibió su formación musical en Francia y también inició estudios de Arquitectura que finalmente abandonó para dedicarse por completo a la música. De joven actuó como pianista en el País vasco donde estableció la residencia su familia. Al estallar la guerra, se marcha a Roma donde se convertirá en alumno de Alfredo Casella con el que establecerá también una amistad. En 1946 regresa a París. La profundidad caracteriza sus obras desde el *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* (1950) hasta sus obras más recientes, apreciándose una evolución que combina el rigor con una libertad de ritmo. Fiel a su ascendencia andaluza, expande su esencia musical a dimensiones universales.

Muestra una predilección por componer para piano, su instrumento, en donde destacan sus *Douze Études D'Interprétation* (1982-1983) aunque también compone para diversas formas musicales en la que están presentes numerosos instrumentos, con mención especial del clavecín y de los instrumentos de percusión. Tiene un amplio catálogo con un centenar de obras tanto de música de cámara, como de música concertante para solista y orquesta, música orquestal, numerosa música vocal y también música escénica. Cabe destacar obras para percusión como *Silenciaire* (1969) y los *Quatre études chorégraphiques* (1955), para música vocal *Office des oracles* (1974), *Cris* (1969) y *Sibylle* (1968), en música concertante los conciertos para chelo y orquesta *Anneau du Tamarit* (1976) e *In dark and blue* (1988), este último estrenado por Rostropovitch, la ópera *Trois contes de l'Honorable Fleur* (1978), la obra orquestal *Livre des prodiges* (1979) y por último, *La Célestine* (1987).

En lo que se refiere a la guitarra la producción es escasa ya que Mauricio Ohana consideraba muy limitadas las posibilidades del instrumento para la producción de sonido, en donde no podía competir con el piano¹⁰⁶. La primera obra de guitarra *Tiento* (1955) dedicada a Narciso Yepes, fue estrenada en París en 1961 por el propio Yepes. La siguiente composición para la guitarra sería en forma de concierto para guitarra y orquesta, denominada *Tres gráficos*. Esta obra fue finalizada en 1958 y dedicada a Narciso Yepes. Inicialmente fue escrita para guitarra de 6 cuerdas y posteriormente se extendió a la de 10 cuerdas. A partir de ahí sólo compondría dos obras más para

¹⁰⁶ ESCANDE, Alfonso. *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Madrid: Aguilar, 2012.

guitarra: *Si le jour paraît*..(1964) y *Cadran lunaire* (1982), ambas para guitarra de 10 cuerdas.

Mauricio Ohana rápidamente abandonó la composición para guitarra tradicional de 6 cuerdas. En 1982 declaraba a Pascal Bolbach en una entrevista para la revista *Les Cahiers de la Guitare* lo siguiente: “Muy tempranamente me sentí a disgusto en la jaula limitada por las seis cuerdas de la guitarra tradicional”¹⁰⁷. Por otra parte, Ohana manifiesta que no volverá a componer para la guitarra tradicional de 6 cuerdas y añade: “Lo considero un instrumento muy limitado, como el violín, que implica una armonía repetitiva y monótona, con posibilidades muy restringidas. En definitiva, un instrumento que no conviene a mi oído muy exigente y deseoso de extensiones más amplias”¹⁰⁸.

La composición de *Tres gráficos* tiene su origen en un concierto de guitarra y orquesta inicial que fue encargado a finales de los años 40 por el guitarrista uruguayo Abel Carlevaro con quien Ohana desarrolló una gran amistad. Fruto de la colaboración entre ambos se completó el Concierto en 1950 aunque no fue publicado ni estrenado. Las cadencias del concierto habían sido escritas por Carlevaro y Ohana tomó los movimientos primero y tercero como base para la obra *Tres Gráficos*¹⁰⁹.

El profesor Alfredo Vicent y yo hicimos una visita al Archivo de Narciso Yepes hará casi dos años (Diciembre de 2016). El citado Archivo se encuentra localizado en el que fue su domicilio particular y en el que actualmente vive su viuda Marysia que fue la que nos atendió muy amablemente, pudimos comprobar lo indicado por Alfonso Escande en su libro. En la carpeta en la que se guarda las partituras y manuscritos del concierto de *Tres gráficos* se conserva un manuscrito con los tres tiempos del Concierto: *Maestoso*, *Tiempo de Sarabanda* y *Allegro*. Pudimos observar la gran similitud del material empleado en el tercer movimiento y el de *Tres Gráficos*. Con respecto al primero sólo observamos similitud apreciable del material en las Cadencias.

En la introducción a la partitura se incluyen algunas consideraciones generales acerca del Concierto que aluden a un estilo opuesto a la escuela tradicional de la guitarra en el que se sugieren unas posibilidades melódicas y rítmicas desconocidas fuera del toque de los guitarristas flamencos. Según apunta dicha introducción, la obra es el resultado de un profundo estudio de las diferentes versiones que dibujan los diferentes guitarristas flamencos sobre estilos base, cuyo referente es el la figura flamenca de Ramón Montoya representante del virtuosismo con improvisación, con quien el compositor mantuvo una gran amistad. El idioma que propone este Concierto para la guitarra prioriza el ritmo y la línea melódica mientras que la masa armónica tiene como función reforzar la acentuación rítmica. Adicionalmente, en el catálogo del compositor publicada por la Asociación *Les Amis de Maurice Ohana* se incluyen algunos comentarios que se encajan junto a la somera descripción que se hace de la obra que reproducimos a continuación: “Es una estampación musical más que un concierto. Es un estudio sobre

¹⁰⁷ BOLBACH, Pascal. “Maurice Ohana et la guitare” en *les Cahiers de la Guitare*, 2º Trim. 1982, Nº 2.

¹⁰⁸ MASCAGNA, Leonardo. “Entrevista a Ohana” en *Il Fronimo*, julio 1986, Nº 56.

¹⁰⁹ ESCANDE, Alfonso. *Op.cit.*.

piezas flamencas reducidas a nivel de dibujo, por eso se llamó Gráficos. He desprovisto a las piezas de cualquier cosa que tuviera que ver con el romanticismo, conservando sólo el arquetipo rítmico y melódico. No estoy satisfecho con la construcción diatónica de la guitarra que es mortalmente pesada. El concierto sufre por ello. Siempre uno recurre a las notas correspondientes a las cuerdas al aire y es imposible salir de ahí, y si lo haces, resulta intocable. Por eso, abordé con Yepes construir una guitarra con más cuerdas. Es magnífico ya que da una disposición armónica vertical completa con resultados sonoros indeterminados...”.¹¹⁰.

Graham Wade en sus comentarios incluidos en el texto de presentación del Concierto que acompaña la grabación completa de los conciertos de Yepes ¹¹¹ indica lo siguiente en relación con el Concierto: “Aspectos de originalidad creativa se hallan también presentes en los *Tres Gráficos* de Mauricio Ohana, dedicados a Yepes y escritos especialmente para la guitarra de diez cuerdas. Los tres movimientos se basan en danzas flamencas tradicionales: farruca y cadencias, una danza asturiana influida por los tangos de Cádiz; siguiiriya, uno de los grandes elementos emocionales del flamenco; y bulería, la más virtuosística de las danzas actuales, emparejada con el tiento, relacionado con el tango español”.

El estreno de *Tres Gráficos* se produjo el 20 de noviembre de 1961 en un programa de la BBC, interpretado a la guitarra por Narciso Yepes y la BBC Chamber Orchestra bajo la dirección de Anthony Bernard. Posteriormente se realizaron nuevas representaciones en Madrid (Marzo 1962), Córdoba (Mayo 1962) y Estrasburgo (Junio de 1962), dirigidas por Odón Alonso y Charles Bruck respectivamente, con Narciso Yepes como solista (información obtenida del archivo de Narciso Yepes). Por la dedicatoria de Ohana y las anotaciones en la portada probablemente el manuscrito del estreno es el que se conserva en el Archivo de Narciso Yepes. En la figura 12.1 se refleja la primera página de dicho manuscrito.

¹¹⁰ Publicado en mauriceohana.com [fecha de consulta 20-05-2018]. Traducción propia.

¹¹¹ WADE, Graham. *Narciso Yepes. The complete Concerto Recordings* [Grabación sonora]: *Tres gráficos para guitarra y orquesta*, Maurice Ohana, Berlin: Deutsche Grammophon, 2016, Notas de presentación del concierto de *Tres gráficos*.

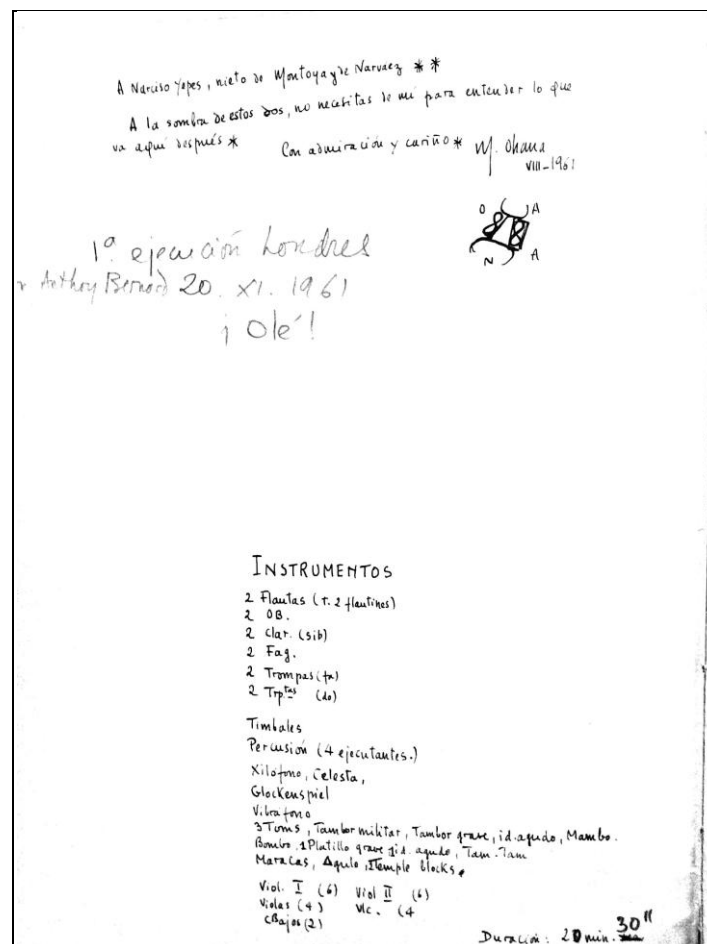


Figura 12.1 Portada de la partitura del archivo de Yepes

12.2. ANALISIS MUSICAL

12.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El concierto está estructurado en tres movimientos: I (Gráfico de la Farruca y cadencias), II (Improvisación sobre un Gráfico de la Siguriya) y III (Gráfico de la Bulería y Tiento).

Este concierto surge como fruto de una gran amistad entre Maurice Ohana y Narciso Yepes. Su estilo musical se sale del estándar de este tipo de conciertos de guitarra por varios motivos. El primero de ellos por la concepción armónica del mismo, huyendo de la tonalidad clásica con su estructura jerárquica y organización funcional de acordes, en su lugar, utiliza un permanente cromatismo en el que coexisten abundantes enarmonías y uso de microtonos que dan mayor color a la música, así como marcadas disonancias que convierten muchos pasajes en música atonal. El atonalismo en los conciertos de guitarra era una práctica poco habitual en este tipo de conciertos. En este sentido resulta

muy interesante su análisis ya que nos va aportar datos sobre el comportamiento de la guitarra en un entorno atonal aparentemente poco propicio para este instrumento.

Otro aspecto que difiere de los conciertos anteriores es la forma de abordar el sonido *guitarrístico* flamenco. No se queda en la superficie de lo andaluz sino que se adentra en la misma esencia del flamenco, especialmente en su rítmica que acentúa magistralmente la sección de percusión de la orquesta, omnipresente en todo el concierto. Es precisamente dicha rítmica la que va a configurar los trazos de esos Gráficos que anuncian el título de cada movimiento y que representan algunos de los palos del flamenco más destacados, en especial la siguiiriya, alma y duende del cante flamenco hondo. En el coloreo de esos gráficos es donde el compositor pone su marca personal, con una armonía alejada de lo tradicional, mucho más libre y rica, eso sí, sin dejar de sonar flamenco y ahí es donde realmente radica la gran dificultad y mérito de este concierto.

El ritmo presente en cada uno de sus movimientos está inspirado en el correspondiente palo flamenco que trata musicalmente de dibujar. En cuanto a los recursos armónicos utilizados cabe destacar en primer lugar el elevado cromatismo que proporciona una constante disonancia en los acordes. Dicho cromatismo presenta dos particularidades interesantes, por un lado la coexistencia de abundantes enarmonías que añaden al colorido musical un colorido visual de la partitura, y por otro, el uso de microtonos que emula las notas fuera de la escala temperada propias del cante flamenco. La sonoridad flamenca la consigue en parte combinando el uso de quintas (o cuartas), sonoridad característica de las cuerdas al aire de la guitarra, con el intervalo de tritono presente en el acorde disminuido de dominante en el modo frigio y con las caídas de 2ª menor hacia la tónica, propias de la cadencia andaluza.

No obstante, la sonoridad flamenca no es la única que se percibe en los diferentes movimientos ya que en numerosas ocasiones se presentan pasajes musicales muy expresivos cuyo objetivo es transmitir sentimientos que en ocasiones son de dolor, miedo, angustia y en otros de solemnidad, pasión o también lo contrario, bullicio, jaleo. En esos momentos la música se vuelve atonal y se aleja del sonido flamenco característico. En algunos de esos pasajes se aprecia una influencia de Messiaen y de sus modos de transposición limitada, en especial el modo 7 de gran cromatismo¹¹², en el que queda englobada la escala pentafónica de sol, que conforman las cuerdas al aire de la guitarra (sol-re-la-mi-si).

12.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

El movimiento se inspira en la Farruca, el palo flamenco más nuevo y cuyo origen no está en Andalucía como ocurre con la mayoría, sino que proviene del norte de España.

¹¹² MESSIAEN, Olivier. Técnica de mi lenguaje musical, París: Alphonse Leduc, 1964, cap.XVI.

Graham Wade sitúa su origen en Asturias¹¹³, de donde se importó a Andalucía a través de los mineros inmigrantes que volvían posteriormente a su tierra y que la habían adaptado a la música flamenca. Como ocurre en toda la obra se trata de una inspiración libre en la que el compositor recoge la esencia rítmica fundamentalmente y que armónicamente colorea con su estilo personal. Si bien es cierto que permanece una cierta sonoridad flamenca, en especial en las cadencias, en muchos pasajes la música se vuelve atonal y las melodías se desarrollan en una atmósfera sonora desarrollada a partir de unas escalas o modos que podrían estar inspirados en los modos de transposición limitada creados por el compositor francés Messiaen, como veremos en determinados pasajes musicales.

El movimiento tiene una estructura un poco desordenada, alejada de cualquier estructura clásica, en donde se entremezclan cambios métricos con cadencias sin una clara organización. En un intento de organización podríamos considerar la pieza organizada en torno a las dos cadencias. Antes de la primera cadencia (marca **3**) tendríamos una introducción, esencialmente rítmica, que determina el trazo del tema principal que queda conectado con la cadencia a través de un puente muy rítmico (cc. 1 a 25). Después de dicha cadencia vendría una amplia exposición del tema principal con varias repeticiones (cc.43 a 66). Posteriormente, aparecería la exposición del trazo del tema secundario (cc.67 a 91), esencialmente melódico y de carácter contrapuntístico, totalmente contrastante con el primero.

A continuación, mediante un puente rítmico (cc.92 a 102), fuertemente emparentado con el de la introducción, se realizaría un desarrollo del tema principal (cc. 103 a 125) que abarcaría hasta al inicio de la segunda cadencia. A la salida de la cadencia se vuelve al tema secundario, esta vez desarrollado orquestalmente y con cambio de métrica (marca **13**) (cc.149 a 153). El movimiento finaliza con una coda final que prolonga el trazo del tema secundario en los bordones de la guitarra (cc.154 a 160). La estructura del movimiento se puede ver en detalle en la figura 12.2.

¹¹³ WADE, Graham. *Narciso Yepes. The complete Concerto Recordings* [Grabación sonora]: *Tres gráficos para guitarra y orquesta*, Maurice Ohana, Berlin: Deutsche Grammophon, 2016, Notas de presentación del concierto de *Tres gráficos*.

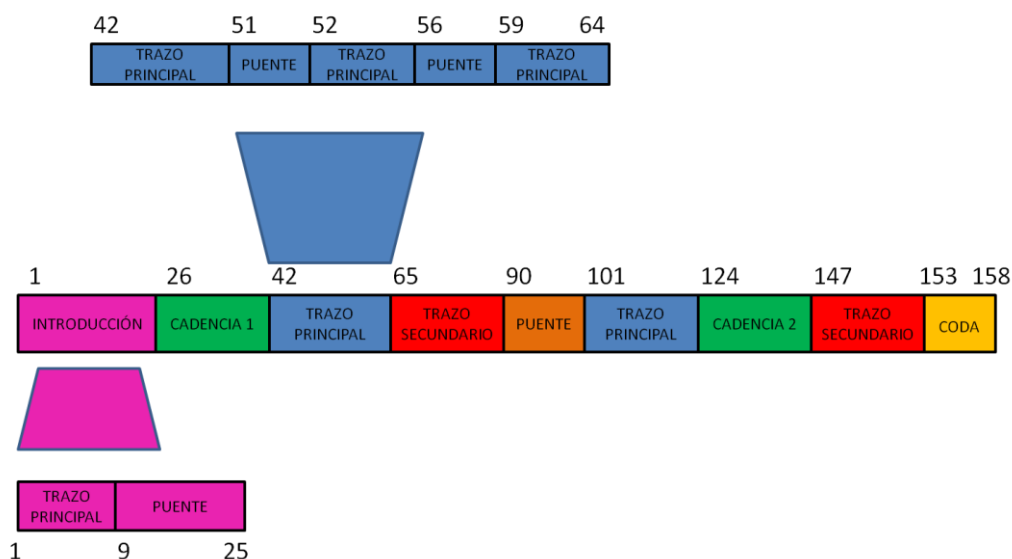


Figura 12.2 Estructura primer movimiento

12.2.2.1 TRAZOS

12.2.2.1.1 Trazo principal

La introducción presenta el trazo principal. Dicho trazo se refleja en los 8 primeros compases. Está formado por dos frases (figura 12.3): la primera reflejada en los tres primeros compases y primera parte del cuarto compás y la segunda, resto de partes del cuarto compás, quinto compás y dos primeras partes del sexto compás. La segunda parte se vuelve a repetir hasta el compás octavo.

El perfil melódico del trazo es bastante plano con repetición de notas y moviéndose entre las notas fa-si-fa#, es decir entre tritono y quinta. En menor medida aparece la nota la, séptima menor de si. Este comienzo determina en cierta forma las relaciones interválicas que determinan la sonoridad del tema.

La presencia del tritono en la cadencia flamenca V/I es una parte importante en la sonoridad flamenca. La combinación del tritono presente en el V grado con la tónica configuran la combinación tritono-quinta antes mencionada. Si a dicha combinación se le añaden las cuerdas al aire de la guitarra la sonoridad flamenca se confirma en mayor medida; en realidad lo que estamos haciendo es añadir quintas al tritono. Este principio armónico es el empleado en la armonización del tema principal. En consecuencia la armonía “colorea” los trazos rítmicos del tema con diferentes combinaciones de acordes tritono-quinta aunque la sonoridad flamenca se mantenga uniformemente.



Figura 12.3 Trazo principal, cc.1-8

La segunda aparición del trazo principal se produce en la cadencia, esta vez de forma armonizada (cc.31 a 34) (figura 12.4). El trazo rítmico de la primera frase (cc.31) se “colorea” con los tritonos-quintas: Sol-Re-Reb (Do#), Fa#-Do#-Sol y Mi-Si-Fa (quinta añadida La). La segunda frase por su parte con los tritonos-quintas: La-Mi-Sib (quintas añadidas Sol, Re y Fa).



Figura 12.4 Trazo principal armonizado, cc.31-34

En los cc. 42 a 50 se repite el trazo principal. El trazo varía ligeramente, truncando frases y repitiendo gestos (figura 12.5). Se colorea con los tritonos-quintas: Sib-Fa-Si (quintas añadidas Sol y Re), Sol-Re-Sol#, Reb-Lab-Re y La-Mi-La# (quinta añadida si y su tritono Fa).

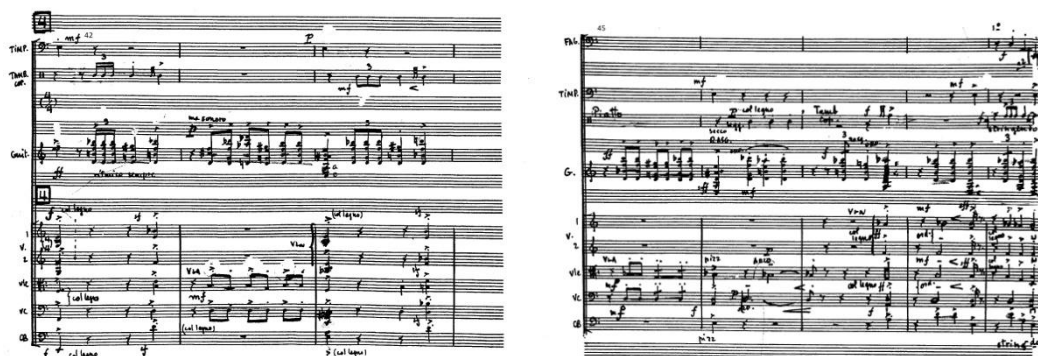


Figura 12.5 Trazo principal ligeramente transformado, cc.42-50



Figura 12.6 Variación *cadencial* en repetición trazo principal, cc.52-55

Después de un breve puente iniciado en la marca **5** aparece de nuevo el trazo principal, que arranca en primera instancia a cargo del TOM y que continúa en la guitarra. Se trata de una exposición breve de la guitarra (cc-52 a 55) en donde el trazo varía en la cadencia (figura 12.6). La armonización se mantiene como la vez anterior aunque el tritono-quinta Reb-Lab-Re se sustituye por Re-La-Lab. El acorde arpegiado de la cadencia final responde a los tritonos-quintas: La-Mi-Sib y Sib-Fa-Si.

Un nuevo puente a cargo de la orquesta nos lleva a la siguiente repetición del trazo principal, primero interpretado en la guitarra (cc. 59 a 61) y luego en la orquesta (cc.62 a 64) (figura 12.7). En la interpretación de la guitarra el trazo varía en la cadencia y la armonización contempla los tritonos-quintas: La#-Mi-Si, Sol-Re-Do# (quinta añadida La) y en el arpeggio final Sib-Fa-Si (quintas añadidas Sol-Re-La-Mi). La orquesta mantiene el trazo y en la armonización predominan la presencia de quintas superpuesta en detrimento del tritono. La dinámica del tema aumenta hasta un fortísimo final.

The image shows a handwritten musical score for measures 59-64. The score is written for guitar and orchestra. The guitar part is on the top staff, with a melodic line and a 'Ritornella' marking. The orchestra part includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (TR.), Timpani (Timp.), Piano (P.), Violin (V.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is marked with 'A tempo' and 'r = 96'. The guitar part has a 'G. solo' marking. The orchestra part has a 'Pia. G. di' marking. The score is written in a 4/4 time signature. The guitar part has a melodic line with a 'Ritornella' marking. The orchestra part provides harmonic support with various instruments. The score is marked with 'A tempo' and 'r = 96'.

Figura 12.7 Trazo principal diálogo guitarra-orquesta, cc.59-64

Vuelve a aparecer el tema principal en los cc.101 a 123, esta vez con un desarrollo del trazo que difiere del de la exposición inicial y que se caracteriza por un perfil melódico mucho más plano. El nuevo trazo es interpretado en primer lugar por la guitarra (cc.101 a 112) (figura 12.8) y en los compases siguientes por la orquesta (figura 12.9). En esta transformación del trazo principal se aprecia también un cambio de “color” armónico, alejándose del sonido flamenco. La causa principal de este cambio sonoro se debe a la ausencia del tritono en la armonización; en su lugar, se utilizan acordes de triada con una relación interválica entre sus notas de 3ª M, 5ª y 2ª m. Así tenemos acordes Lab-Mib-Sol, Solb-Reb-Fa y Fa-Do-Mi (quinta añadida Sol). No obstante, cuando el trazo representa rasgueos rítmicos (cc.107 a 112), vuelve de nuevo la combinación tritono-quinta, esta vez con una mayor densidad de notas. A partir del compás 113 el trazo es interpretado por la orquesta con las mismas características de colorido armónico pero con acordes de mayor densidad de notas.

El acorde final compuesto por dos terceras menor y mayor superpuestas (si-re y lab-do) que mantienen una relación de tritono entre ellas re-lab, da paso a la segunda cadencia que se inicia en el compás 124.



Figura 12.8 Trazo principal más plano en la guitarra, cc.101-112

Figura 12.9 Trazo principal en orquesta, cc.113-120

12.2.2.1.2 Trazo secundario

El trazo secundario se presenta por primera vez en el compás 65. Su entrada contrasta desde el punto de vista dinámico con el tema principal ya que se produce en un piano justo a continuación del final fortísimo de dicho tema. El trazo secundario deja de ser un trazo rítmico para convertirse en un trazo esencialmente melódico de ritmo constante. La variación rítmica del trazo principal se traslada en este caso al perfil melódico. Por tanto, no responde al concepto de tema en el sentido clásico sino más bien queda

determinado por una variabilidad interválica presente en el perfil melódico, a través de saltos entre notas, con la que se “colorea” horizontalmente el tema en lugar de verticalmente como se hacía en el trazo principal.

La sonoridad del trazo se aleja del sonido flamenco ya que la combinación tritono-quinta deja de ser protagonista. Asimismo, se trata de un trazo contrapuntístico en el que predominan determinados saltos interválicos entre notas que configuran por un lado, un perfil de cromatismo máximo, en el que están presentes las doce notas de la escala cromática y por otro, una sonoridad atonal reconocible a la escucha y que proporciona identidad al trazo.

En esta ocasión no podemos hablar de fraseos sino de una progresión musical continua en la que según se avanza, el trazo va adquiriendo mayor cromatismo y mayor número de líneas melódicas contrapuntísticas, cuyo resultado es el aumento del colorido armónico, claramente atonal.

La melodía se inicia en la flauta y xilófono al unísono con el contrabajo haciendo contrapunto a intervalo de tritono seguido del clarinete y el oboe, fagot y violonchelo haciendo contrapunto (cc.65 a 72). La sonoridad que se percibe a la escucha tiene que ver con las relaciones interválicas predominantes en el perfil melódico (también en el contrapunto): tritono y 3ª M (6ªm) y el trazo constante de secuencia de negras (figura 12.10).

A partir de la marca 7 se incorporan las líneas melódicas de la guitarra y el violonchelo al unísono que se contraponen con una nueva melodía ejecutada en el fagot (figura 12.11). Este nuevo pasaje musical (cc.73 a 77) proporciona por un lado un nuevo trazo más rápido de secuencia de corcheas que da mayor movimiento al tema y por otro, un nuevo colorido melódico de máximo cromatismo en la guitarra y el violonchelo en el que predominan las relaciones interválicas de 7ª, 2ª, 3ª y 6ª, es decir las complementarias de las predominantes en el trazo principal (4º, 5ª y tritono). Esta mezcla variada de colores junto con el trazo rítmico constante se percibe como una sonoridad homogénea atonal que es la que dota de identidad al tema.

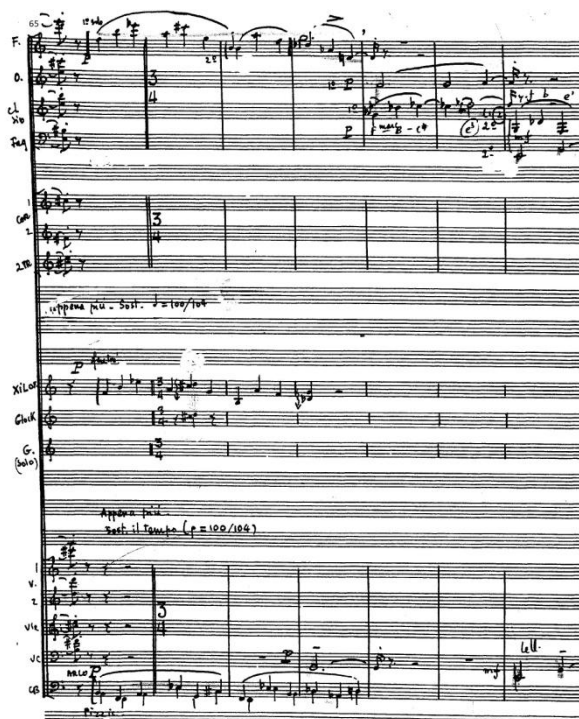


Figura 12.10 Trazo secundario. Primer tramo melódico, cc.65-71

Figura 12.11 Trazo secundario. Segundo tramo melódico, cc.73-77

Mediante un arpegiado muy *guitarrístico* de métrica libre interpretado en la guitarra, con múltiples cuerdas al aire, llegamos a un nuevo pasaje todavía más cromático y denso que el anterior, donde se superponen varias líneas melódicas de perfil ondulante

en contrapunto, creando una atmósfera con todo tipo de intervallos combinados. El pasaje está organizado en dos partes.

La primera parte (cc.79 a 83), en la que intervienen las flautas, oboes, fagotes, guitarra y violonchelo sigue manteniendo el trazo rítmico constante del anterior pasaje. El color armónico se mantiene aunque empiezan aparecer los intervallos de quinta en la melodía interpretada por la flauta, oboe y fagot que va emborronando la sonoridad característica del tema. Este primer pasaje finaliza en el acorde do-fa#-si-fa que anuncia un cambio en la sonoridad que vuelve hacia las relaciones tritono y quintas, que se confirma en la segunda parte (cc.83 a 89). En esta nueva parte cambia además el trazo del tema, rítmicamente, mucho más variado y armónicamente con un colorido que se “verticaliza” (figura 12.12). Esta segunda parte nos prepara para un cambio rítmico y armónico muy interesante que se produce a continuación a partir de la marca 8.

Figura 12.12 Trazo secundario. Tercer tramo melódico, cc.79-89

El trazo secundario vuelve a aparecer en los cc. 147 a 152. El contrapunto es sustituido por un acompañamiento en forma de *ostinato* constituido por una secuencia de intervallos de 7ª y 2ª, interpretada en la guitarra mediante un trémolo y las los acordes en las cuerdas con notas largas y perfil melódico plano. La melodía del tema por su parte está interpretada al unísono por la flauta y el xilófono y continuada en solitario por el fagot. La melodía de la flauta y el xilófono se desarrolla con un perfil de ritmo constante ternario de negras y con relaciones interválicas muy variables propios del tema aunque

se observa un aumento considerable de intervallos de quinta que transforma ligeramente la atmósfera sonora (figura 12.13).

Figura 12.13 Reexposición trazo secundario, cc.147-151

12.2.2.2 CADENCIAS

La primera cadencia de guitarra sirve de entrada al más puro estilo flamenco. Arranca con un acorde que está formado por las 6 notas situadas en el segundo traste de la guitarra con una sonoridad de quintas perteneciente a la escala pentatónica de La (La-Mi-Si-Fa#-Do#), similar a las de las cuerdas al aire (escala pentatónica de sol) pero un tono más alto. Indica por lo tanto el tono de salida en Fa#, emulando la cejilla situada en el traste 2. A partir de ahí, mediante un patrón rítmico totalmente flamenco repite insistentemente la cadencia andaluza sol-fa#, sugiriendo un Fa# frigio (figura 12.14). Se producen continuos arpeggios que contemplan momentáneos deslizamientos a los trastes contiguos 1º y 3º que junto con las cuerdas al aire proporcionan una sonoridad flamenca que la mayoría de las veces finalizan en la cadencia sol-fa#. Con el gesto de tresillo de semicorcheas arranca el trazo principal armonizado que mantiene la métrica de la exposición inicial.

La cadencia finaliza con un pequeño puente musical que enlaza con la entrada de nuevo el trazo principal (cc.33 a 41). Está formado por los gestos rítmicos del trazo principal. Se inicia con una secuencia de corcheas de perfil ondulante que posteriormente se convierte en secuencia de tresillos de corcheas. Las secuencias están separadas por el

rasgueo de acordes de ritmo constante (figura 12.15). Se observa una diferencia sonora considerable entre las secuencias y los acordes rasgueados. La secuencia presenta un colorido armónico atonal en el que predominan intervallos melódicos de segundas y terceras. Por el contrario los rasgueos mantienen el colorido de tritono-quintas de sonoridad flamenca. En la última secuencia de corcheas se vuelve al intervalo melódico de tritono al objeto de preparar la entrada de nuevo del tema principal.



Figura 12.14 Primera cadencia, pautas 26-30



Figura 12.15 Puente final de la primera cadencia, cc.33-41

La segunda cadencia se sitúa entre la última aparición del trazo principal y la repetición transformada del trazo secundario (cc.124 a 146). Comienza con una primera melodía ligeramente armonizada que dura 13 compases de ritmo ternario y con un gesto musical

de grupos de tres corcheas (figura 12.16). La melodía, contrastando con el resto del movimiento, cuenta con escaso cromatismo y una armonía más tonal. Su perfil melódico alterna saltos de quinta y tritono con segundas o séptimas que hacen que la melodía resulte interesante a la escucha. También se aprecian numerosas cuerdas al aire que proporcionan un tinte guitarrístico muy característico. En cuanto a la armonización sugiere Re m (con el VI y VII grados ascendidos) aunque enriquecido con acordes de quintas o quinta-tritono: re-la-mi y mi-si-fa que en cierta medida afianzan la sonoridad flamenca.



Figura 12.16 Inicio segunda cadencia, cc.124-132

En los compases siguientes la sonoridad flamenca va aumentando. Aparece un primer pasaje musical dominado por rasgueos rápidos con acordes que continúan en la misma tonalidad. Dicha tonalidad se va diluyendo en los últimos acordes en la que predomina la sonoridad de quintas: Sol-re-la-mi-si y re-la-mi-sib. A partir de ahí se inicia el último pasaje construido con arpeggios con métrica ternaria libre de gran movimiento musical que combina aceleraciones con desaceleraciones en el que las cuerdas al aire mi-sol-si son el hilo conductor y dotan al pasaje de un aire muy *guitarrístico* (figura 12.17).

Se inicia con un gesto de arpeggios que nos recuerda al primer puente entre repeticiones del trazo principal en el que se produce un gran movimiento de notas. Dicho movimiento queda retenido en el acorde de quinta-tritono mi-si-fa que acaba transformándose en el acorde final mi-sib-fa. La cadencia se cierra con una melodía cromática con abundantes saltos de diferente interválica cuya sonoridad nos recuerda al tema secundario. La cadencia final es muy original, efectuándose mediante una escala de tonos enteros cuya interválica se disminuye gradualmente desde el medio tono hasta el microtono. Produce un efecto disonante característico del cante flamenco.

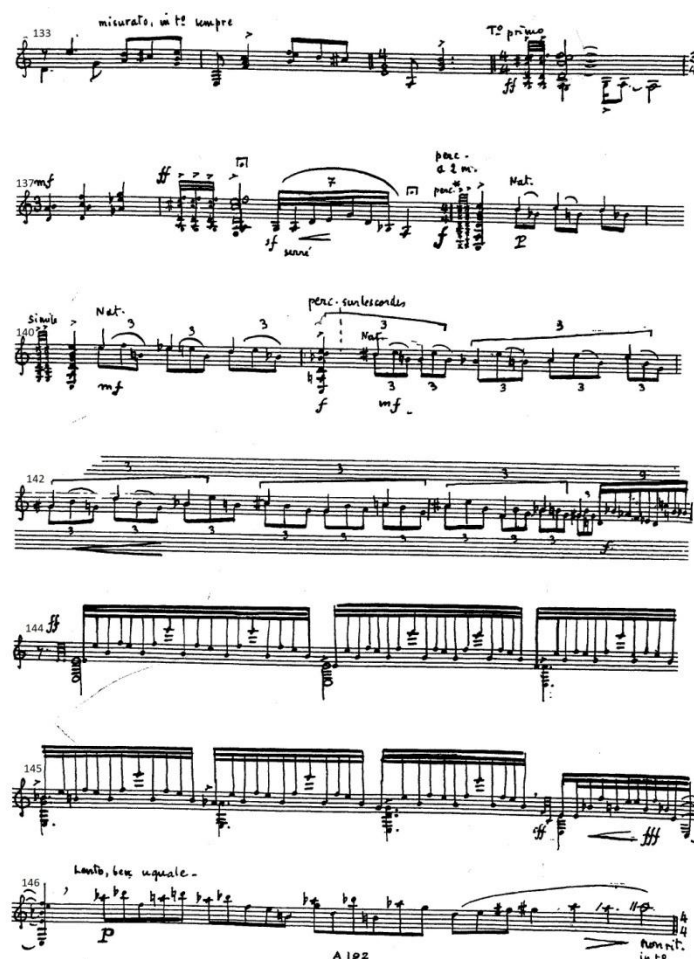


Figura 12.17 Continuación segunda cadencia, cc.133-146

12.2.2.3 PUENTES Y CODA FINAL

Los puentes musicales de este movimiento son breves. El primer puente musical se produce en la introducción (cc.9 a 25). Se trata de un pasaje muy rítmico en métrica ternaria con la percusión como protagonista principal. La melodía se mueve entre las notas si-fa-sol. Está formado por dos partes rítmicas construidas con el gesto de tres corcheas separadas por una zona de retención del ritmo caracterizada por el gesto encadenado de corchea con puntillo seguido de semicorchea ligada con la siguiente corchea con puntillo (figura 12.18). El ritmo se diluye al final en un *ostinato* sobre fa que reposa en acordes de notas largas interpretados en la sección de cuerdas. La cadencia final se realiza sobre el acorde: Fa-Do-Sol-Re-Do#. Tenemos por tanto un acorde múltiple que pivota sobre el tritono Do#-Sol al que se le añaden las quintas Fa-Do-Sol-Re (figura 12.19). Es toda una declaración de intenciones de lo que va a ser la armonía del tema principal.



Figura 12.20 Breve puente musical orquestal, cc.51-52

En los cc. 90 a 96 cambia completamente la métrica y la rítmica. Se trata de un puente musical muy interesante desde el punto de vista rítmico cuya finalidad es enlazar el tema secundario con el tema principal. Está formado por dos planos: uno melódico-contrapuntístico, interpretado por las maderas, metales y percusión y otro de acompañamiento, a cargo de la guitarra y la sección de cuerdas. La melodía de ritmo ternario está emparentada con la interpretada por la percusión en el puente musical de la introducción. Tiene un perfil melódico en el que abundan los intervalos de segunda y séptima con una sonoridad que tiene un cierto tinte exótico y oriental (figura 12.21).

Las notas que integran la melodía encajan perfectamente en uno de los modos de transposición limitada de Messiaen (patrón generador $\frac{1}{2} 1 \frac{1}{2} 1 \frac{1}{2} 1 \frac{1}{2} 1$), en concreto en el modo 2 de Re (Re-Mib-Fa-Solb-Lab-La-Si-Do). El acompañamiento por su parte está formado por acordes que caen en diferentes tiempos de compás lo que hace más interesante la rítmica del pasaje. La armonía de dichos acordes está basada en la combinación tritono-quinta presente en el tema principal, destacando siempre el tritono si-fa.

Los compases siguientes 98 a 102 constituidos por gestos musicales del tema principal interpretados en la orquesta, anticipan la llegada del tema principal que se produce en el compás 103.



Figura 12.21 Puente musical rítmico, cc.90-96

La coda final (cc. 153 a 158) está formada por varios arpeggios de un compás de duración que comienzan siempre por la nota fa# que se refuerza también en el acompañamiento de las cuerdas. Aunque todos los arpeggios comienzan en fa#, la relación interválica entre notas cambia en cada arpeggio, de forma que el resultado sonoro disonante se aproxima al tema secundario. La cadencia finaliza en un acorde múltiple en el que se combinan tritonos y quintas: Fa#-Do#-Sol-Re y Mi-Si-Sib (figura 12.22).

pasajes con una gran variedad rítmica al más puro estilo flamenco: escalas, patrón rítmico de la *siguiriya* y continuos rasgueos con cadencia andaluza de descenso de segunda menor (II grado a I en modo frigio) y cadencia de tritono a quinta (V/I en modo frigio).

La originalidad del movimiento radica fundamentalmente en la sonoridad flamenca predominante, obtenida con un procedimiento compositivo que toma como referencia las relaciones interválicas presentes en los acordes de las cadencias del flamenco. Dicha sonoridad contrasta, como ya ocurrió también en el primer movimiento, con una sonoridad atonal muy expresiva presente en el resto de pasajes musicales, gracias a la utilización de acordes densos y cromáticos con los que dichos pasajes se armonizan.

En lo que se refiere a la estructura del movimiento observamos que no responde a una estructura convencional ni tampoco presenta unas secciones claras y definidas. A pesar de ello, podemos identificar cuatro bloques. Cada uno de los bloques está formado a su vez por dos partes: una primera parte en métrica ternaria (normalmente 6/8) y una segunda parte en métrica binaria (normalmente 3/4) (figura 12.23).

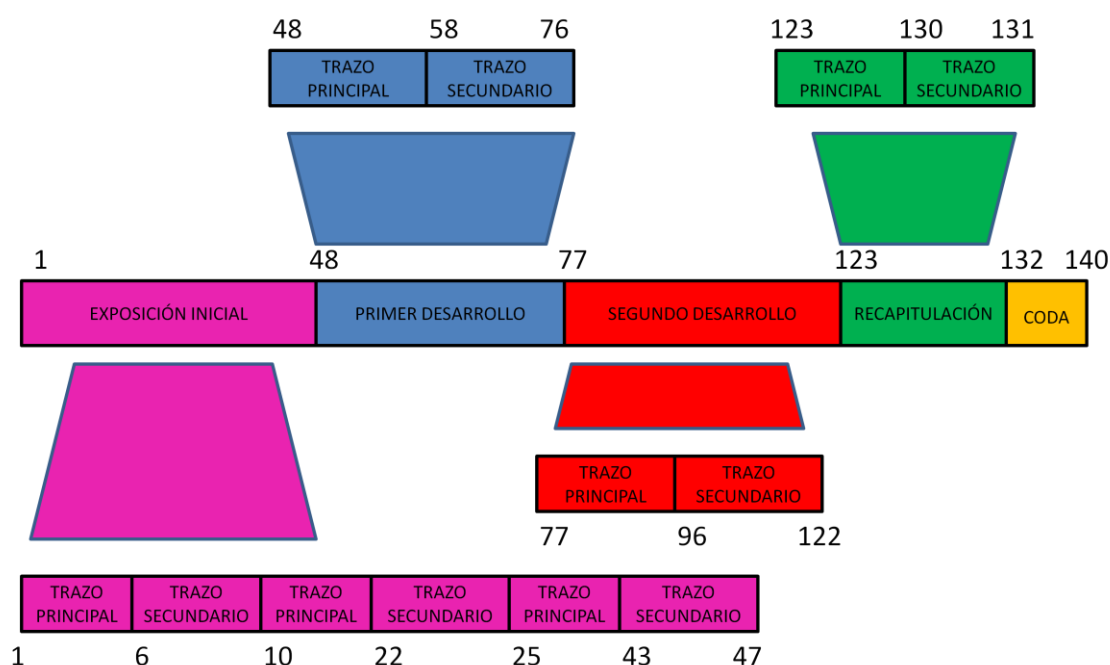


Figura 12.23 Estructura del segundo movimiento

El primer bloque de carácter más lento, abarca desde el primer compás hasta el compás 47. En este primer bloque se expone la organización del patrón rítmico y los trazos de la *siguiriya* sobre los que se van a improvisar las melodías. El segundo bloque, abarca desde el compás 48 hasta el compás 76. Realiza un primer desarrollo de las melodías y una primera transformación de los trazos expuestos inicialmente. El tercer bloque abarca desde el compás 77 hasta el compás 122, desarrollando especialmente el trazo secundario. El último y cuarto bloque (cc.123 a 131) es el más breve de todos y viene a

ser una recapitulación final que se prolonga mediante una coda de 9 compases (132 a 140).

12.2.3.1 TRAZOS

En este movimiento no podemos hablar de temas propiamente dichos sino más bien de trazos constituidos por gestos musicales y una rítmica en una determinada métrica sobre los que se van desarrollando las melodías.

12.2.3.1.1 Trazo principal

El primer trazo o trazo principal estaría constituido por una serie de gestos característicos efectuados sobre una métrica predominante de 6/8 (figura 12.24):

- grupo de tres corcheas y sus derivados, en especial corchea con puntillo seguido de semicorchea

- tresillos en tiempo de anacrusa seguido de negra.

- corchea (o semicorchea) seguida de negra.

- arpeggios ondulantes de fusas.

El perfil melódico desarrollado sobre dicho trazo es variable y constituido por saltos entre notas en los que predominan intervalos de segunda, de quintas y de tritono. También aparecen con relativa frecuencia, cadencias melódicas efectuadas con microtonos, algo muy ligado al cante flamenco.

La melodía está ligeramente armonizada con unos acordes constituidos a su vez también por tritonos, quintas y segundas menores. Es decir las mismas relaciones interválicas se mantienen a nivel horizontal (melodía) y vertical (armonía). Los acordes principales se corresponden con acordes disminuidos de VII y II (tonalidad menor) y de V (modo frigio), generalmente superpuestos al acorde de tónica y a los que normalmente se añaden quintas. También aparece el acorde de II en modo frigio. En todos ellos se evita la aparición de la tercera del acorde salvo en caso puntuales en los que aparece la tercera del acorde fundamental de tónica. Esta armonización sugiere entornos tonales menores y frigios cercanos que no termina de consolidar. En este sentido hay que tener en cuenta la ambigüedad que presentan el modo frigio y el modo menor sin una clara organización funcional de los acordes.



Figura 12.24 Componentes musicales trazo principal, cc.1-18

En el primer bloque (exposición inicial) aparece el trazo sobre diferentes melodías (cc.1 a 5, 10 a 20, 25 a 42). En esta ocasión abundan todo tipo de gestos musicales: arpeggios, grupos de tres corcheas y también aparecen con frecuencia la corchea seguida de negra y los tresillos seguidos de negra. En este primer bloque también aparece una cadencia melódica de microtonos. En la figura 12.25 se reflejan un pasaje representativo.

Los mismos gestos melódicos vuelven a aparecer en el segundo bloque (cc.48 a 58). En este segundo bloque los tritonos y quintas resultan de la superposición de segundas menores (figura 12.26).

En el tercer bloque (cc.77 a 95) desaparecen los arpeggios y vuelve a aparecer una cadencia melódica de microtonos (figura 12.27). Los acordes se forman como una combinación de los bloques anteriores.



Figura 12.25 Pasaje perteneciente al trazo principal, cc-24-35



Figura 12.26 Primer desarrollo trazo principal, cc.48-58

Por último el cuarto bloque se centra en los gestos musicales de grupo de corcheas y derivados. No falta tampoco en este caso una cadencia melódica de microtonos (figura

12.28) en los que la melodía parece desvanecerse. El pasaje finaliza en el acorde de segunda menor La-sib que sugiere sutilmente La frigio.

Figura 12.27 Segundo desarrollo trazo principal, cc.77-95

Figura 12.28 Trazo principal en el último bloque, cc.126-128

El trazo principal se puede entender situado armónicamente en un entorno tonal ambiguo flotante entre Re m y La frigio que se extiende en determinados momentos hacia Re frigio y Si menor. Toda la armonía pivota en torno al tritono Mi-Sib al que se le añaden quintas formando el esquema de la figura 12.30. Dicho tritono constituye la

pieza clave del acorde disminuido de V de La frigio, II de Re m y VII de Si m (enarmónicamente igual a La#-Mi), elementos claves para el compositor en la recreación sonora flamenca. Como se puede observar en el esquema de la figura 12.29 existen asimismo tritonos secundarios y segundas menores que aparecen con cierta asiduidad en el trazo. En el mismo esquema se hace una comparativa con los modos mayor y menor. En dicha comparación se observa la riqueza de tritonos y segundas menores del modo o escala empleado en este movimiento frente a los dos anteriores.

Si observamos las notas presentes en dicho esquema vemos que las mismas encajarían en el modo 7 de Re de los modos de transposición limitada creados por Messiaen. Dicho modo es el único en el que están presentes todas las notas de las cuerdas al aire de la guitarra (modo 7 de Re considerando el patrón generador $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \frac{1}{2}$). Todo ello es debido a la *interválica* presente en el patrón generador de dicho modo que hace que se adapte bien a la idea de este modo a la sonoridad flamenca tal y como la concibe el compositor Ohana. Dicho modo contiene además de las notas del citado esquema la nota sol, es el único modo de transposición limitada que contiene la escala pentatónica de sol (que coincide con las cuerdas al aire de la guitarra). Sería interesante estudiar en profundidad la posible relación entre el modo 7 y el flamenco.

En los acordes que se van generando a lo largo del trazo principal se evitan las terceras, apareciendo únicamente en el acorde fundamental mayorizado de Re frigio (modo flamenco), acorde de VII de Si m y acorde fundamental mayorizado de La frigio (modo flamenco). En el primer caso la tercera se corresponde con fa# y en los otros dos con do#. La nota do# aparece con cierta asiduidad también en la melodía mientras que la nota fa# sólo aparece en los acordes correspondientes al tercer bloque (figura 12.27).

Por otro lado, la aparición de sol y do es escasa o nula, posiblemente para evitar la aparición de terceras adicionales, cosa que ocurriría al añadirse dichas notas a las quintas re-la-mi-si. La aparición de dichas notas en los acordes se produce sólo en el cuarto bloque en el que la ambigüedad armónica se desplaza hacia las modalidades frigias de Re y La.

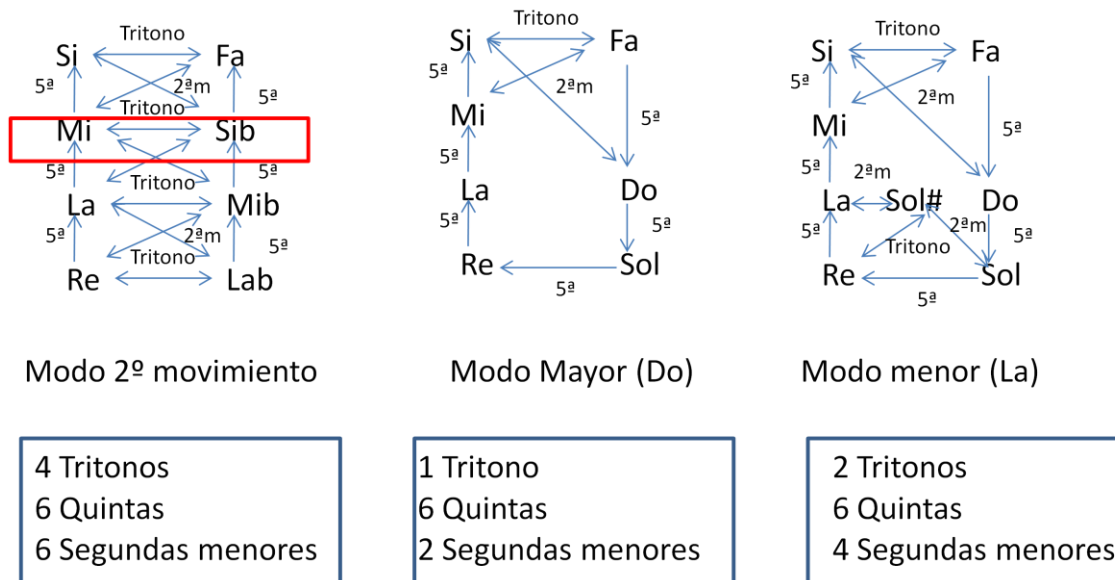


Figura 12.29 Esquema comparativo modos

12.2.3.1.2 Trazo secundario

El trazo secundario está constituido fundamentalmente por una secuencia de acordes homófonos de ritmo constante en un andante de métrica binaria (predominio de 3/4). Los acordes son densos y disonantes con múltiple repetición de notas que enriquecen tímbricamente éstos.

Aunque no se puede hablar de melodía propiamente dicha, ya que es un trazo fundamentalmente armónico, la secuencia de acordes dibuja un perfil melódico de tipo ondulante con saltos variables entre las notas de los sucesivos acordes que configuran un conjunto sonoro disonante. Por otro lado, predominan las relaciones interválicas de tercera y segunda que dotan una sonoridad muy diferente a la flamenca del trazo anterior. Dicha sonoridad tiene como objetivo dotar a los pasajes musicales de este trazo de la expresividad que requiere el canto profundo de la *siguiriya*.

En el primer bloque el trazo es más lento y el perfil más plano que en el resto de bloques. Aunque la métrica se presenta como 6/8 en la práctica al estar constituido cada compás por blancas con puntillo podrían encajar también perfectamente en una métrica de 3/4. El trazo se inicia en los cc. 6 a 9 y se repite en los cc. 22 a 24 y 43 a 47. La guitarra está ausente en todos ellos salvo en el último, en el que realiza el gesto de tresillo seguido de blanca con puntillo que anticipa la entrada del trazo principal en el segundo bloque (figura 12.30).



Los acordes son muy cromáticos (participan las doce notas en muchos casos) y se caracterizan por la abundancia de segundas menores. El último pasaje aunque se mantiene el cromatismo anterior, éste está organizado en dos planos diferentes en armonía y en trazo: el de la guitarra y el del resto de instrumentos. El primero con un trazo emparentado con el principal y la misma armonía y el segundo, con el trazo secundario y una armonía que completa las notas de los acordes de la guitarra para mantener el cromatismo y las relaciones interválicas propias del trazo secundario.

En el tercer bloque el trazo tiene una rítmica más variable y los acordes caen en diferentes tiempos de compás lo que enriquece la rítmica andante predominante en dicho trazo. Sin embargo, se mantiene la verticalidad armónica.

Handwritten musical score for Figure 12.31, measures 57-66. The score includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (OB.), Clarinet in B-flat (CL. Bb.), Bassoon (Fag.), Trumpet (TR.), Xylophone (Xilo.), Vibraphone (Vibra.), Guitar (G.), and Violoncello (Vcl.). The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 72/16. The key signature has one sharp (F#). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'colla parte' and 'cresc.'.

Figura 12.31 Pasaje 1 de segundo bloque. Trazo secundario, cc.57-66

Handwritten musical score for Figure 12.32, measures 67-76. The score includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (OB.), Clarinet in B-flat (CL. Bb.), Bassoon (Fag.), Trumpet (TR.), Xylophone (Xilo.), Vibraphone (Vibra.), Guitar (G.), and Violoncello (Vcl.). The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 72/16. The key signature has one sharp (F#). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'dim.'.

Figura 12.32 Pasaje 2 del segundo bloque. Trazo secundario, cc.67-76

Se podría considerar dividido en dos partes bien diferenciadas: la primera (cc.100 a 110) constituida por el acompañamiento andante de la guitarra y la segunda (cc.111 a 122), melódica, de gran intensidad y fuerza, interpretada por la orquesta y con la guitarra ausente.

La armonía de la primera parte está constituida por acordes en el que la secuencia de quintas sol-re-la-mi (sonido de las cuerdas al aire de la guitarra) constituye el fondo armónico sobre el que se soporta en la propia guitarra una melodía de perfil de grado continuo de segunda menor (fa-fa#-sol-sol#) (figura 12.33). La armonía de la segunda parte mantiene la abundancia de segundas en los acordes densos que integran dicha parte aunque la secuencia de segundas se rompe con un intervalo de tercera. Este pequeño cambio se traduce en la escucha en una disminución de la disonancia característica del trazo secundario (figura 12.34).

The image shows a musical score for measures 100 to 104. The score is written for a guitar and an orchestra. The guitar part is in the upper staves, and the orchestra is in the lower staves. The guitar part features a melodic line with a continuous second minor interval (fa-fa#-sol-sol#) and a harmonic background of fifths (sol-re-la-mi). The orchestra part includes various instruments such as strings, woodwinds, and percussion, with dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

Figura 12.33 Trazo secundario con acordes en guitarra, cc.100-104

El cuarto y último bloque de extensión muy breve, dos compases nada más (cc.130 y 131), serviría de cierre del concierto a no ser por la existencia de la coda que extiende éste unos compases más. Mantiene el trazo y la armonía del segundo bloque, acordes que combinan intervalos de 2ª m y 5ª (figura 12.35): Sol#-La-Mi y La-Sib-Fa, ambos a distancia de segunda menor también.

Figura 12.34 Trazo secundario en orquesta, cc.111-116

Figura 12.35 Trazo secundario en el último bloque, cc.130-131

12.2.3.2 CODA FINAL

La coda final está constituida por una melodía desarrollada sobre el trazo principal que se soporta sobre un fondo armónico muy cromático y de trazo secundario. La melodía cadencia mediante una secuencia de microtonos que finaliza en el acorde rasgueado final de tresillo sobre negra con puntillo que se prolonga un compás más. Dicho acorde final es de nuevo La-Do#-Mi-Sib-Re, V/I de La modo flamenco. El fondo armónico

confluye en este mismo acorde pero con la tercera del V grado mayorizado (Sol#). Esta tercera añadida proporciona un efecto conclusivo (figura 12.36).

Figura 12.36 Coda final, cc.132-140

12.2.4. TERCER MOVIMIENTO

El tercer movimiento dibuja el gráfico de la bulería y del tiento. Combina dos palos de flamenco más bailables. La bulería es el palo más moderno y más popular con un aire típicamente festivo y animado con un ritmo ternario. El tiento por su parte es un tipo de tango emparentado con los tanguillos de Cádiz más pausado que la bulería y con una rítmica binaria. La bulería, por sus características, es muy adecuada para cerrar el concierto. El tiento por su parte, sirve como pasaje musical intermedio que relaja el carácter festivo de la bulería para volver a tomar impulso posterior y cerrar la pieza con ésta.

La estructura de este movimiento no sigue una organización tradicional, en su lugar se organiza en torno a los dos palos del flamenco. Así tenemos una primera parte expositiva de los dos trazos de los correspondientes palos, primero el de la bulería, desde el inicio hasta el compás 104 y, a continuación, el del tiento, que abarca los cc.105 a 119. Una segunda parte desde los cc. 120 a 184 en la que se lleva a cabo un desarrollo musical alrededor del trazo de la bulería, de carácter muy rítmico y con un papel relevante de la percusión. Dicha parte finaliza con fuerza y con una gran densidad y colorido orquestal que alcanza el punto de mayor intensidad del movimiento, justo a la entrada de la marca **13** (compás 179) donde la música se desvanece bruscamente

como una cascada de color gracias al elevado cromatismo del pasaje musical. A partir de ese momento entra la cadencia que dura toda la marca **14** (pautas 185 a 188), caracterizada por una sonoridad tranquila con un aire de remanso de paz gracias a los acordes arpegiados que nos recuerdan en gran medida al efecto sonoro que producían los acordes ligeramente arpegiados del adagio del Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo. El movimiento se completa con una Coda (cc. 189 a 211) que se desarrolla sobre el trazo de la bulería con la que finaliza el movimiento. En la figura 12.37 se ve la estructura en detalle.

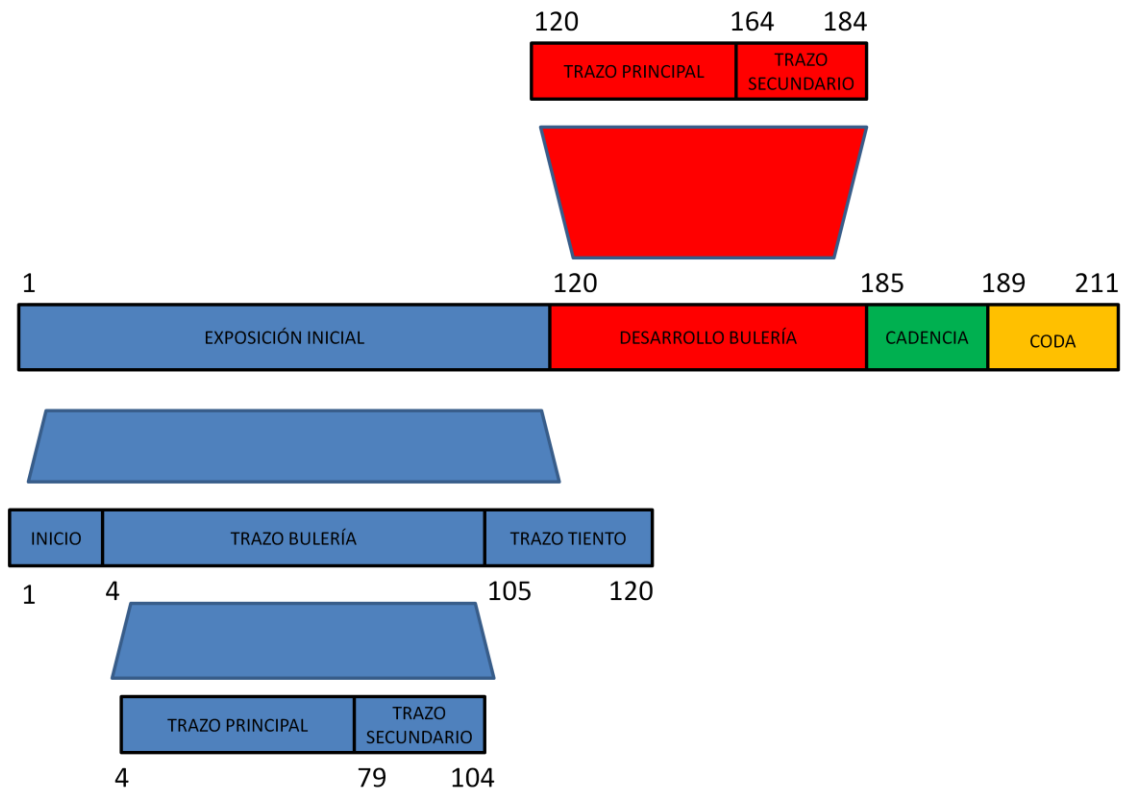


Figura 12.37 Estructura del tercer movimiento

12.2.4.1 TRAZOS

Como ya se ha indicado antes se desarrollan sobre dos trazos: bulería y tiento. Son trazos esencialmente rítmicos, constituidos por gestos musicales definidos y sobre los que se desarrollan melodías y armonías. La armonía es más bien una sonoridad asociada o “color” del trazo que no encaja en la organización tonal al uso.

12.2.4.1.1 Trazo de bulería

El trazo de la bulería se desarrolla en una métrica de 3/8 y en él se distinguen dos partes diferenciadas. La primera parte o trazo principal (cc. 4 a 77) está representado por un

gesto de tres corcheas desdobladas en 6 semicorcheas constituyendo un tren de semicorcheas en forma de *ostinato* de notas a intervalo de segunda que se va desplazando a lo largo del registro (figura 12.38). Dicho trazo es esencialmente melódico y emula el punteo de la guitarra recorriendo escalas, de modo que se trata de un trazo de escasa o nula armonización.



Figura 12.38 Trazo principal bulería. Fragmento, cc.7-24

La segunda parte o trazo secundario (cc. 79 a 104) cambia el gesto rítmico constante del *ostinato* del trazo anterior por uno más melódico de rítmica variable en el que se alternan grupos de tres corcheas con corchea seguida de negra y viceversa, con abundancia de notas ligadas entre compases (figura 12.39). Al contrario de lo que ocurría en el trazo anterior, éste está formado por una secuencia de acordes homófonos que emulan el acompañamiento de la guitarra. El trazo se caracteriza por una fuerte armonización y orquestación.

El trazo principal de la bulería tiene como protagonista principal a la guitarra, ya que es interpretado íntegramente por ésta. Se inicia después de una breve introducción en la que se presenta un acorde inicial de múltiples notas con intervalos de tercera superpuestos, tonalmente ambiguo. Dicho acorde es representativo de la armonización que se va a llevar a cabo en el trazo.

El trazo va desarrollando una extensa melodía en *ostinato* interpretada a la guitarra sin orquestación al principio, como si de un punteo guitarrístico se tratara (cc. 4 a 35). Se

producen básicamente cuatro cambios de registro (cc.4 a 15, cc.16 a 24, cc.25 a 35 y cc.36 a 73). El último cambio de registro coincide con la entrada de la orquesta que crea un fondo armónico plano de notas de duración larga ligadas sobre el que continúa desarrollándose el trazo (figura 12.40).



Figura 12.39 Trazo secundario bulería. Fragmento, cc.83-90

Figura 12.40 Trazo principal bulería armonizado. Fragmento, cc.36-49

La armonía que constituye el fondo orquestal se percibe a la escucha como un vaivén tonal que no consolida ninguna tonalidad en concreto. Si observamos las notas que constituyen tanto el trazo como el fondo armónico, vemos que hay cuatro notas invariables sobre las que se ancla el vaivén de la armonía: fa, do, mib y sib. El resto de notas sol, re y la se deslizan en ocasiones una segunda menor descendente, es decir a solb, reb y lab. En definitiva es como si la armonía oscilara permanentemente entre las tonalidades Sib M y Reb M y sus respectivos relativos menores.

En los últimos compases del trazo (cc.73 a 78), éste se armoniza con un colorido diferente al anterior, iniciándose un movimiento tonal hacia tonalidades con presencia de sostenidos característico del siguiente trazo (figura 12.41).

Figura 12.41 Transformación final trazo principal bulería, cc.73-77

El trazo secundario de la bulería se ejecuta exclusivamente a cargo de toda la orquesta y con la ausencia notable de la guitarra. Se trata de un trazo mucho más melódico y con una fuerte componente vertical. La armonía tonalmente ambigua se mueve de forma inestable entre tonalidades con acordes superpuestos que provocan una fuerte disonancia. La variación rítmica junto con la fluctuación armónica proporciona un apreciable movimiento musical que escenifica el bullicio de la bulería. Si en la armonización del trazo anterior hablamos de un anclaje en Fa, Do, Mib y Sib, aquí hay que considerar el anclaje predominante en Fa#, Do#, Mi, Si y La con desplazamiento ascendente de las notas Sol y Re hacia Sol#, Re#. El resultado a la escucha es un vaivén armónico entre tonalidades de Re M y Mi M y sus relativos menores.

En la segunda parte del movimiento reaparece de nuevo el trazo de la bulería (cc.120 a 179) desarrollado melódica y armónicamente. Igual que en la exposición inicial, aparece

dividido a su vez en los dos trazos que lo integran. El trazo principal (cc.120 a 163) enfatiza y desarrolla claramente la percusión con un resultado final muy *stravinskiano*.

Se estructura en tres pasajes musicales: el primero (compases 120 a 138) y el tercero (compases 149 a 163) en los que se establece un diálogo entre la guitarra y la orquesta; la guitarra siguiendo el patrón rítmico de la bulería con subdivisión binaria de semicorcheas y la orquesta con una gesto sincopado (figuras 12.42 y 12.43 respectivamente); el segundo pasaje (139 a 148), interpretado de forma conjunta guitarra y orquesta y en el que la guitarra cambia su patrón rítmico por el de grupos de tres corcheas (figura 12.44).

The image shows a page of a musical score for measures 121 to 127. The tempo is marked 'Allegro giusto' and the time signature is 3/4. The score includes staves for Flute (F.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (Fag.), Guitar (Gtr.), and various percussion instruments including Timpani (Timb.), Snare Drum (Bater.), Cymbals (Pander.), and Triangles (Triáng.). The guitar part is written in a single staff, while the other instruments are grouped in multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte).

Figura 12.42 Primer pasaje musical trazo con diálogo orquestal, cc.121-127



Figura 12.43 Tercer pasaje musical trazo con diálogo orquestal, cc.152-158

Desde el punto de vista armónico, el colorido del trazo se basa en acordes donde se superponen intervalos de tritono y quintas. En el primer pasaje predomina el tritono si-fa al que se le añaden las quintas sib-fa y la-mi y en el segundo pasaje predominan los tritonos mi-sib, do#-sol y re-lab con quintas añadidas mi-si, sib-fa y reb-lab. El tercer pasaje enfatiza la segunda menor do#-re sobre un fondo constituido por las cuerdas al aire mi-sol-si-re. De nuevo la paleta de notas que constituyen los colores (reb-re-mi-fa-sol-lab-la-sib-si) encajaría perfectamente en el modo de transposición limitada 7 de Re de Messiaen.



Figura 12.44 Desarrollo trazo principal bulería, cc.138-144

El trazo secundario se desarrolla durante los cc. 164 a 184, en donde se lleva al máximo exponente la intensidad orquestal y la densidad y disonancia sonora. Asimismo, presenta una dinámica musical creciente que lo lleva hasta el punto máximo sonoro del movimiento (figura 12.45). La intensidad musical alcanzada en este pasaje se desvanece bruscamente como un torrente disonante que da paso a la cadencia.

Desde el punto de vista armónico vuelve a insistir sobre el mismo esquema de tritono y quintas, cambiando el colorido, aparecen nuevos tritonos como do-solb y re#-la y desaparecen otros como re-lab. Asimismo, se puede hablar incluso de un colorido visual en el que están involucradas múltiples enarmonías de notas. En esta ocasión las notas de la paleta de colores encajarían también en el modo 7 de transposición limitada pero esta vez de mi (ausencia de las notas re y lab).

Figura 12.45 Trazo secundario máxima densidad orquestal, cc.174-180

12.2.4.1.2 Trazo de tiento

El trazo del tiento se desarrolla en una rítmica binaria 2/4. Se trata de un ritmo mucho más pausado que detiene el movimiento musical del trazo de la bulería. Para compensar presenta un perfil melódico variable y ondulante que junto con el continuo cambio rítmico se suple en cierta medida el movimiento musical perdido. Está constituido por dos gestos principales sobre los que se desarrolla la melodía: corchea seguida de dos

semicorcheas y semicorchea seguida de corchea seguida de semicorchea, este último el más característico de los dos (figura 12.46).

El pasaje musical en el que se expone el trazo es de duración breve (dura sólo 16 compases) (cc.105 a 120). Desde el punto de vista armónico lo primero que se aprecia es un giro de la sonoridad hacia un sonido más atonal. Observamos que la construcción de los mismos se basa en la superposición de tritonos y quintas que se adereza con segunda menor. Así tenemos por ejemplo: re-la#-la-si-fa (cc 109-110), la-mib-mi-si-fa (c.111), sol#-la-mi-si-fa (c.113), si-fa-do-sol-lab (c.115), si-do-solb-sol (c.115) y re-la-si-fa-do (c.119).

La orquestación de este fragmento musical es bastante escasa, destacando la intervención de la trompeta a dúo con la guitarra en la primera parte del trazo (cc. 108 a 112) cuyo sonido metálico enfatiza en mayor medida la disonancia reinante en el mismo (figura 12.47). La intervención de las cuerdas constituye con sus notas largas y ligadas un fondo armónico estático, con acordes mantenidos en los que siempre está presente el tritono si-fa combinado con quintas y la segunda menor si-do



Figura 12.46 Trazo del tiento, cc.112-116



Figura 12.47 Dúo guitarra-trompeta en el trazo del tiento, cc.108-111

12.2.4.3 CADENCIA Y CODA FINAL

La cadencia está constituida por una sucesión de acordes en tiempo de negra, densos (normalmente de 6 notas), que se interpretan ligeramente arpegiados lo que le confiere una sonoridad tranquila, emulando en parte el sonido del arpa, tan característico en muchos pasajes del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo (figura 12.48). La cadencia se inicia en el compás 185, aunque la guitarra arranca con los acordes en los tres compases previos.

La cadencia provoca una detención de la música que sucede en los compases previos en los que la guitarra interpreta una sucesión de acordes cuyo denominador común es el sonido de quintas la-mi-si-fa#. La cadencia propiamente dicha, deja suspendida la música en una calma producida por una parte por un ritmo pausado y constante y por otra, también importante, por la disminución apreciable de la fuerte disonancia existente en el pasaje anterior que producía desasosiego.

La armonía empleada en la cadencia se construye en dos planos armónicos que se superponen. Un primer plano que sirve de fondo armónico tipo pedal, constituido por la sonoridad de quintas sol-re-la-mi, con especial presencia del intervalo de quinta re-la. Un segundo plano constituido por acordes triada sin una organización funcional que mantienen una ambigüedad tonal entre las tonalidades Rem y Re M preferentemente. El ritmo armónico resultante es alto aunque existen pasajes en los que éste se detiene en un mismo acorde, normalmente en Rem, La M y Re M, lo que provoca un vaivén armónico en el sonido del conjunto. En los compases finales sorprendentemente la armonía se aleja hacia la tonalidad de Reb M, concluyendo con el acorde de Solb M superpuesto a Sol-Mi-Re. Este acorde final resultante nos devuelve a la disonancia de los tritonos combinados con las quintas.



Figura 12.48 Cadencia, pautas 186-188

La coda final (cc. 189 a 211) con la que termina el movimiento se divide en dos partes: una primera parte contrapuntística caracterizada por una fuerte disonancia (cc.189 a 197) (figura 12.49) y una segunda parte que se inicia a continuación hasta el final, tremendamente rítmica que tiene como protagonistas a la guitarra y a la percusión (figura 12.50).

Las melodías en contrapunto tienen un perfil melódico variable con amplios y variados saltos entre notas en todas las direcciones en un contrapunto muy cromático. El contrapunto se efectúa sobre un fondo armónico constituido por un acorde mantenido formado por superposición de múltiples notas de efecto disonante.

El patrón rítmico de esta segunda parte presenta, por el contrario, un perfil melódico muy plano en forma de *ostinato* y que responde al trazo de la bulería armonizada. La armonización se efectúa inicialmente en el acorde Do M superpuesto al intervalo de quinta Fa#-Do#, con el efecto disonante de los tritonos Fa#-Do y Do#-Sol suavizado con las terceras Do-Mi y Mi-Sol. Desde dicho acorde se pasa al acorde final Fa#M con segunda menor añadida sol (dicha nota forma el tritono Do#-Sol), a través del movimiento descendente de notas do-si-la# en los acordes de paso.

Figura 12.49 Parte contrapuntística de la coda, cc.189-197

Figura 12.50 Parte final coda, cc.206-211

12.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto.

La orquestación del concierto según se indica en la partitura está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, 2 flautas (con 2 piccolos), 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 2 Trompas en fa, 2 trompetas en do, 4 timbales (1 agudo, dos medianos y 1 grave), 8 violines 1º, 8 violines 2º, 6 violas, 6 violonchelos y 2 contrabajos. En cuanto a la percusión (4 ejecutantes): tambor, tambor pequeño, tambor militar, bombo, 3 TOMs afinados (si2, fa3, sol3), Tumba, 2 Temple blocks, Maracas, Triángulo, Platillos (grande y pequeño), Tam-Tam, Xilofón, Vibrafón, Glockenspiel con baquetas y celesta.

En el gráfico de la figura 12.51 se ha representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra. Asimismo, se han agrupado los instrumentos por grupos, según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia sonora será más probable cuando los instrumentos pertenezcan al mismo grupo. Tenemos por tanto seis posibles grupos, cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

- Grupo 1: Guitarra, fagot, trompa y violonchelo. Registro común Mib 5- Fa 2.
- Grupo 2: Viola, oboe, trompeta, clarinete en Sib y vibráfono. Registro común Do6-Sib 3.
- Grupo 3: Violín, flauta y celesta. Registro común Re 7-Do 4.
- Grupo 4: Contrabajo. Registro Sol 4- Mi 1.
- Grupo 5: Flautín y glockenspiel: Do 8-Sol 5. Aunque los dos primeros son más afines (coinciden prácticamente en todo el registro).
- Grupo 6: Xilófono (do 5- do 7).

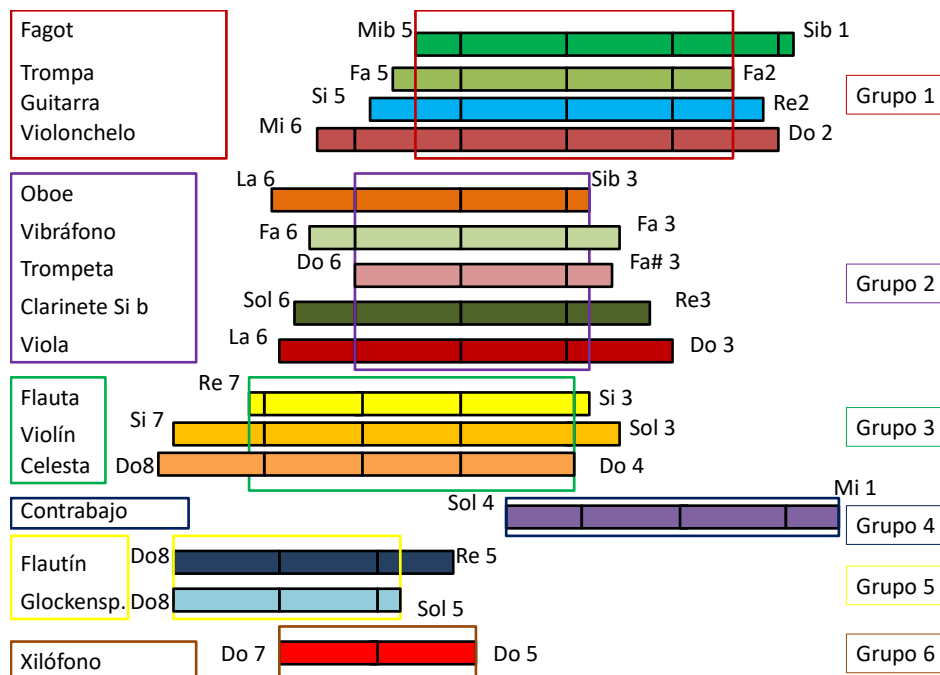


Figura 12.51 Registro de instrumentos de orquesta

Llama la atención en primer lugar la gran presencia en la obra de los instrumentos de percusión. Existe un gran número de instrumentos de percusión de muy diversos tipos y diferentes tímbricas que participan activamente en la orquestación de la obra. La finalidad principal de esta contribución de los instrumentos de percusión es fundamentalmente rítmica con un aire algo étnico, acorde con el espíritu flamenco que impregna toda la obra. Asimismo y no menos importante es el uso de estos instrumentos en la creación de atmósferas enigmáticas y a veces mágicas, en línea con la atmósfera armónica disonante presente también en toda la obra.

Podríamos establecer dos grandes grupos de instrumentos de percusión: en un primer grupo están los membráfonos (de altura determinada e indeterminada) y en un segundo, los de teclado y los idiófonos de láminas. Los primeros contribuyen fuertemente al aspecto rítmico y los segundos a la creación de atmósferas sonoras. El segundo grupo es poco habitual en los primeros conciertos de guitarra y por tanto constituyen un elemento diferencial. El resto de instrumentos de percusión llevan a cabo una función tímbrica complementaria y su aparición es esporádica: idiófonos de metal (platillos, triángulo y TAM-TAM) e idiófonos de madera (maracas y temple-blocks).

La orquestación es bastante completa en todas sus secciones, apareciendo reforzadas las secciones de madera y metal con la duplicación de instrumentos. En la orquestación se aprecia una escasez de confrontación entre la guitarra y la orquesta a la vez que se observan numerosos diálogos musicales. Rara vez se observan líneas melódicas independientes en los diferentes instrumentos de la orquesta y contrapuntos; por el contrario abundan los acordes homófonos en la orquesta que alcanzan una gran sonoridad en algunos pasajes con la duplicación de notas en las secciones de madera y metal.

La sección de cuerdas se mueve en un registro bastante bajo del que solo sale en ocasiones y cuando no está presente la guitarra. En este sentido se observa un aumento del registro de dicha sección en el tercer movimiento, bastante apreciable a la escucha por otra parte. La sección de cuerdas contribuye casi exclusivamente al papel de fondo armónico del que sale en contadas ocasiones como es el caso del tercer movimiento. Normalmente las pocas ocasiones en las que realiza un gesto melódico que se confronta a la guitarra, corre a cargo de los bajos de dicha sección.

La guitarra por su parte, además de los papeles melódico y armónico habituales, tiene una contribución rítmica importante que incluso en algunas ocasiones se genera desde la propia estructura del instrumento a través del golpeo en las cuerdas o en la tapa. Su interpretación contiene los elementos propios del flamenco que el compositor enriquece con melodías cromáticas que llegan hasta el microtono y con disonancias armónicas más allá del modo flamenco. La guitarra se mantiene en el papel de protagonista casi toda la obra y en muy contadas ocasiones abandona ese papel por el de acompañamiento y cuando lo hace, por ejemplo en el tercer movimiento, se trata de pasajes muy rítmicos.

Por último, destacar la abundancia de indicaciones dinámicas a lo largo de toda la obra y las indicaciones especiales en los instrumentos de percusión y en particular en la guitarra en lo relativo a los microtonos muy interesantes. En general se aprecia una diferencia dinámica entre la guitarra y la orquesta.

12.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

En este primer movimiento la percusión adquiere el mayor protagonismo encargándose en exclusividad (a excepción de los dos últimos compases) de la introducción del concierto durante los primeros 25 compases.

Desde el punto de vista de orquestación se podría considerar el movimiento dividido en tres bloques: un primer bloque en el que la guitarra interpreta el papel protagonista y la orquesta constituye un fondo armónico, un segundo bloque en el que la guitarra sirve de acompañamiento al resto de la orquesta y un tercer bloque en el que la guitarra forma parte de un contrapunto melódico con otros instrumentos.

Los pasajes que constituyen el primer bloque son los siguientes:

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 42 a 50 y 53 a 56. Se trata de pasajes en el que se produce un diálogo musical entre la guitarra y la orquesta (figuras 12.5 y 12.6). La guitarra interpreta el tema principal armonizado con acordes densos y con abundantes rasgueos. El ritmo es bastante constante y sólo se ve alterado por algunos cambios de métrica (tresillos). El fondo armónico está constituido principalmente por la sección de cuerdas que interpretan notas dispersas con la madera del arco lo que amortigua bastante el sonido. En otro plano, rítmico, se incorporan gestos musicales alternados y esporádicos de instrumentos de percusión membráfonos alineados con la intervención de los platillos. El resultado es satisfactorio para la guitarra ya que no encuentra gran dificultad para ser oída.

-Pasajes musicales correspondientes a los cc. 101 a 112 (figura 12.52). La situación es similar al caso anterior, aunque en este caso la sección de cuerdas interpreta generalmente en modo pizzicato y en algunos compases se incorporan de forma esporádica los instrumentos de la sección de madera con un perfil plano de notas largas o en un registro diferenciado de la guitarra. El plano rítmico, constituido por la percusión a la que se incorpora el xilófono en un par de compases, se hace más presente en los últimos compases en los que interviene la guitarra. Igual que en el caso anterior la guitarra no tiene dificultad.

-Pasaje musical correspondiente a los cc. 153 a 158 (figura 12.22). Corresponde a la coda final y la melodía de carácter cromático y de perfil ondulante interpretada en la guitarra se superpone a un fondo armónico muy plano de notas largas constituido por la sección de cuerdas y la trompa. La percusión es meramente testimonial a cargo de los timbales. La melodía se escucha sin dificultad gracias también a la diferencia dinámica del fondo con respecto a la guitarra (*pp* frente a *mf*).

Los pasajes que constituyen el segundo bloque son:

-Pasaje musical correspondiente a los cc. 90 a 96 (figura 12.21). Se establece un contrapunto melódico muy rítmico entre las secciones de maderas, metal y percusión a partir del segundo tema caracterizado por una métrica ternaria. Se superpone a un fondo de acompañamiento cuyo protagonista principal es la guitarra que rasguea unos acordes

densos sincopados que se inician en tiempos diferentes de compás. Acompañan a la guitarra los acordes secos interpretados en la sección de cuerdas con la madera del arco. El resultado sonoro es muy interesante apreciándose claramente los acordes de la guitarra.

Figura 12.52 Pasaje diálogo orquestal

-Pasaje musical correspondiente a los cc. 147 a 152 (figura 12.13). Este pasaje es completamente diferente al anterior en lo que al aspecto rítmico se refiere; está constituido por una melodía, de perfil muy variable y amplio registro interpretada al unísono por las flautas y el xilófono, que se superpone a un fondo armónico constituido por dos planos: el integrado por la sección de cuerdas de perfil plano y notas largas y el formado por la guitarra y el clarinete que interpretan un trémolo al unísono de una melodía de perfil ondulante estrecho. El trémolo de la guitarra tiene una sonoridad muy característica que predomina dentro del fondo y que se aprecia claramente a la escucha.

Para finalizar, los pasajes correspondientes al tercer bloque son:

-Pasajes musicales correspondientes los cc. 73 a 89 (figuras 12.10 y 12.11). Son los pasajes de mayor dificultad sonora para la guitarra. En él se realiza un contrapunto de melodías muy cromáticas que se realiza en dos etapas unidas por un puente en el que la guitarra interpreta sola una escala rápida muy virtuosística. El contrapunto de la primera etapa se realiza entre una melodía ascendente muy continua interpretada en el fagot y otra melodía ondulante también continua interpretada al unísono por la guitarra y el

violonchelo. La guitarra se escucha con claridad gracias a la separación de registro entre ambas melodía y a la diferencia dinámica de la guitarra con respecto al violonchelo.

En el contrapunto de la segunda etapa hay una mayor densidad de líneas melódicas que ocupan todo el registro sonoro de la guitarra por lo que ésta sufre más. Se palia algo la situación gracias a que las líneas melódicas, aunque cerca, caminan en líneas separadas por lo que gracias a las diferencia tímbrica es posible identificar en cierta medida éstas. La situación empeora cuando se incorporan el vibráfono y la celesta cuyos gestos musicales y acordes interfieren en el registro en gran medida y su sonoridad no pasa desapercibida a la escucha ya que ayuda a la creación de una atmósfera algo cristalina y enigmática muy acorde con la armonía disonante reinante en el pasaje.

Podríamos concluir que la dificultad potencial se traduce en una confrontación directa en 48 compases de 160 (en las partes libres se ha considerado una pauta como un compás) lo que constituye un grado de dificultad media del orden del 30%. En la figura 12.53 se incluye un diagrama comparativo del grado de dificultad de este concierto frente al resto de conciertos analizados.

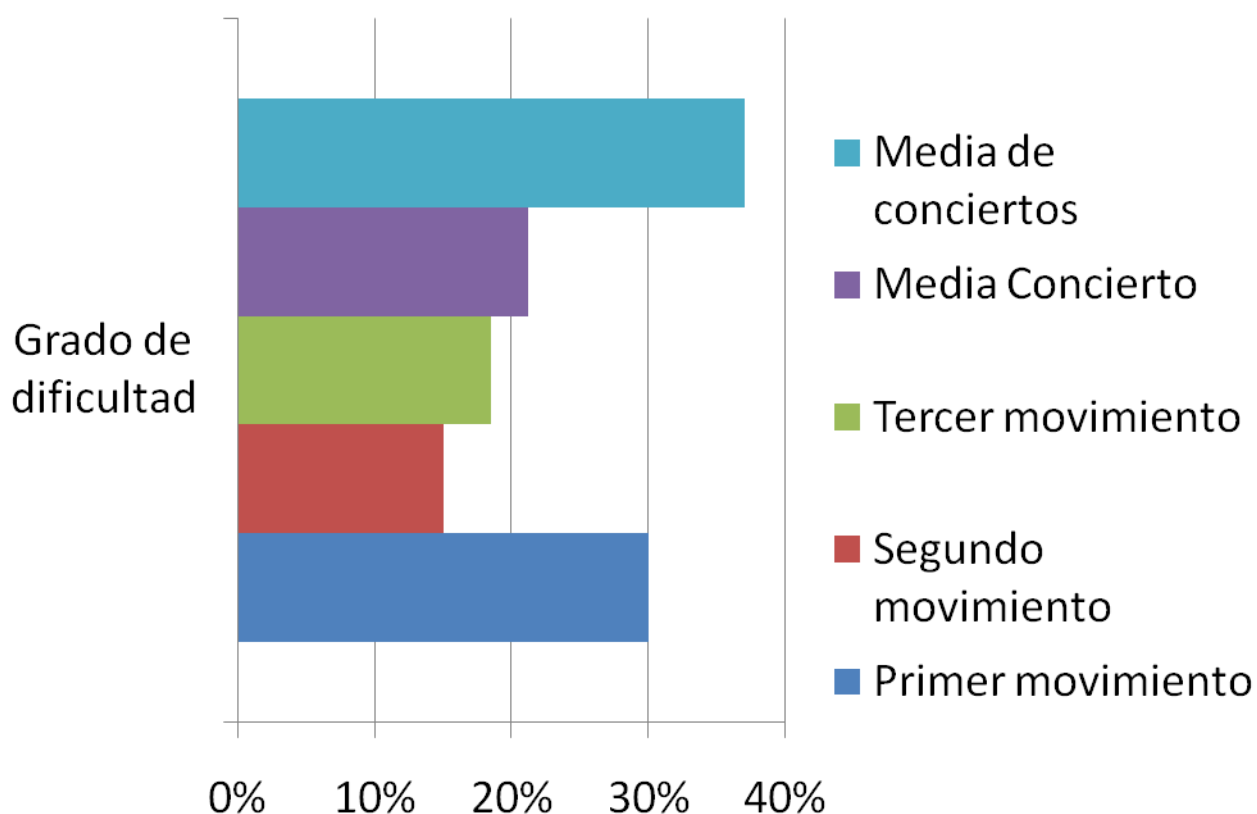


Figura 12.53 Diagrama de barras del grado de dificultad

12.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

En este segundo movimiento la orquestación está organizada en continuos diálogos entre la guitarra y la orquesta. La guitarra en gran parte de los diálogos actúa sola, interpretando una melodía armonizada con acordes de sonoridad muy flamenca que crea una atmósfera muy intimista. En otros pasajes la guitarra actúa sobre un fondo armónico muy plano y de notas largas, generalmente interpretado por la sección de cuerdas, al que se le añaden intervenciones esporádicas de los instrumentos de percusión, básicamente membráfonos que enriquecen rítmicamente la sonoridad flamenca.

Por su parte la orquesta cuando interviene en los diálogos lo hace con acordes de fuerte disonancia a los que se incorporan los instrumentos idiófonos de láminas (vibráfono, xilófono y glockenspiel). Todo ello crea una atmósfera desgarradora e inquietante que complementa con su lamento el toque flamenco de la guitarra.

De acuerdo con la organización del movimiento tendríamos sucesivos diálogos en cada uno de los cuatro bloques que integran éste. En cada uno de los bloques se produce siempre un cambio de métrica, ternaria a binaria (normalmente alterna 6/8 y 3/4).

Desde el punto de vista de orquestación el primer bloque presenta escasa dificultad para la guitarra ya que se trata de pasajes musicales en los que prácticamente no existe confrontación entre ésta y la orquesta. La única confrontación se produce en los cc. 39 a 47 pero se efectúa sobre un fondo armónico muy plano de notas largas en el que los gestos de rasgueo de acordes densos se escuchan con claridad (ejemplo cc. 43 a 47 en figura 12.30).

El segundo bloque aunque es algo más dinámico el grado de confrontación no varía demasiado. Los pasajes en los que interviene la guitarra se siguen realizando o en solitario, sobre un fondo armónico plano con algo más de movimiento en las notas o con intervenciones esporádicas de la percusión.

En cuanto al tercer bloque la guitarra interviene exclusivamente sobre un fondo rítmico bastante nutrido de instrumentos de percusión que intervienen de forma sincopada. La tímbrica es excelente en parte gracias a la incorporación de las maracas en el conjunto de la percusión. La guitarra se escucha sin dificultad con la sucesión de acordes densos del trazo secundario que resulten muy contundentes a la escucha (figura 12.33). Únicamente se presenta un pasaje con algo de dificultad al final del trazo principal cuando el contrabajo efectúa un contrapunto melódico con la guitarra. Incluso en este caso la dificultad queda soslayada fácilmente por la gran separación de registros de ambos instrumentos (figura 12.27).

En el último y cuarto bloque la guitarra interviene en solitario, mientras que en la Coda final la guitarra interpreta una melodía sobre un fondo armónico muy plano. En esta ocasión hay un pasaje de dos compases en los que la guitarra sufre algo más. Nos estamos refiriendo al pasaje cerca del final en el que la guitarra interpreta una melodía

muy cromática con saltos de microtonos y el fondo armónico disonante se vuelve muy denso con la intervención duplicada de instrumentos en el que tampoco hay gran diferencia dinámica con respecto a la guitarra. Ayuda a la escucha el hecho de que el registro de las cuerdas esté por debajo de la guitarra y el de la flauta por encima lo que facilita la escucha (figura 12.36).

El grado de dificultad de este movimiento es bastante bajo, podríamos decir que el más bajo de los tres, identificándose 21 compases de 140 en los que existe una confrontación de la guitarra con la orquesta con una dificultad potencial, lo que supone un 15% (ver figura 12.53).

12.3.3 TERCER MOVIMIENTO

Es el movimiento más melódico de los tres y aquel en el que la orquesta aumenta su protagonismo. También es el movimiento en el que el protagonismo de los instrumentos de percusión disminuye considerablemente.

Desde el punto de vista de orquestación no podemos hablar de abundancia de diálogos sino más bien de numerosos pasajes musicales de confrontación de la guitarra con la orquesta. No obstante, éstos también se producen en la parte más dinámica y rítmica del movimiento.

Siguiendo con la organización indicada en el apartado de análisis musical se produce un comportamiento diferente en cada una de las partes que conforman el movimiento.

En la primera parte existe la primera confrontación de la guitarra y la orquesta en el trazo principal de la bulería (marcas 1 a 5). Dicho trazo se interpreta sobre un fondo armónico, inicialmente escaso y sincopado durante los cc. 4 a 35 que cambia radicalmente a partir de los cc. 36 a 77, transformándose en un fondo más denso con la incorporación de las secciones de madera y cuerda al completo y con un perfil de notas largas y ligadas. En esta parte el trazo patrón rítmico es claramente reconocible a la escucha de manera que la guitarra se hace oír sin dificultad (figuras 12.38, 12.40 y 12.41).

La segunda confrontación de esta parte se produce en el trazo del *tiento*. La guitarra vuelve a adoptar el papel protagonista, siendo acompañada en primera instancia por la trompeta con sordina en un pianísimo *pp* que realiza un contrapunto melódico. Posteriormente se incorpora un fondo armónico suave en un pianísimo *pp* de perfil plano construido a partir de notas largas ligadas. También se incorpora algún gesto esporádico en las flautas que provoca escasa interferencia. La guitarra interpreta una melodía de rítmica variable y armonizada con acordes que se producen en diferentes tiempos de compás cuya sonoridad es bastante apreciable a la escucha (figuras 12.46 y 12.47).

En la segunda parte del movimiento se establece un diálogo musical guitarra-orquesta sin confrontación basado en los gestos musicales de la *bulería* que sólo se interrumpe en los cc. 139 a 146 en donde se produce una confrontación muy rítmica con la aparición de gestos musicales sincopados en diferentes tiempos de compás, repartidos por todos los instrumentos (figura 12.44). A pesar de que no hay gran diferencia en la dinámica de la guitarra y las cuerdas (*ff*) aunque algo más con respecto a maderas y metal (*mf*) la guitarra se escucha satisfactoriamente. La clave está en la coincidencia de los acordes de la guitarra con las entradas sincopadas del resto de instrumentos. El comportamiento de los timbales es justamente el contrario, entra en los tiempos de compás en los que la guitarra interpreta la nota mi en el bordón, reforzando el sonido grave de ésta.

Los compases previos a la entrada de la cadencia (cc.182 a 184) (figura 12.54) se efectúa en un piano poco audible sobre un fondo armónico de cuerdas también piano de perfil plano y notas largas ligadas. Los acordes de la guitarra, densos, de amplio registro y ligeramente arpegiados se van imponiendo al aumentar su intensidad a *mf* hasta que se acaban interpretando en solitario.

Figura 12.54 Pasaje previo a la entrada de la cadencia

En la primera parte de la coda final se realiza un contrapunto entre las trompas y la guitarra, ambas compartiendo registro sonoro, por lo que en principio supone un reto para la guitarra. El contrapunto se realiza sobre un fondo armónico muy suave de perfil plano y notas largas ligadas a cargo de la sección de cuerdas, como ya viene siendo habitual (figura 12.49).

La guitarra aunque sufre sale finalmente airosa. El principal inconveniente lo tiene en las múltiples interferencias de registro ocasionadas por la trompa 1ª. La trompa 2ª se mueve siempre en un registro más bajo que la guitarra. Sin embargo, a su favor tiene dos cosas: la primera es la diferencia dinámica (*pp* frente a *mf*) y la segunda, es el gesto musical interpretado por ambos instrumentos: las trompas realizan el mismo gesto a modo de canon imitativo y éste se escucha antes de la entrada de la guitarra, de modo que el oído lo tiene interiorizado cuando entra la guitarra y permite identificarlo del gesto de tres corcheas que interpreta constantemente esta última.

En la segunda parte de la coda final, muy rítmica, la guitarra se enfrenta con los instrumentos de percusión con un resultado sonoro con un cierto tinte étnico (figura 12.50).

Existen escasas confrontaciones de la guitarra con la orquesta por lo que la dificultad potencial es baja. Dichas confrontaciones se produce sólo en 39 compases de 211, es decir un 18,48% (ver figura 12.53).

12.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA

En este apartado se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra y, en consecuencia, obtener una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento.

Seguidamente se realiza una cuantificación de dicho uso distribuida en cada uno de los diferentes movimientos.

En el **primer movimiento** (103 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos:

- Trémolo: 6 (5,82%).
- Escalas rápidas: 3(2,91%).
- Rasgueo: 29(28,16%).
- Acordes densos: 41(39,81%).
- Presencia de bordones: 38(36,89%).
- Arpeggios: 18 (17,48%).
- Percusión sobre la tapa o cuerdas: 3 (2,91%).
- Adornos: 5 (4,85%).
- Ligados: 14 (13,6%).
- Número de recursos: 9 (64,29%).

En el **segundo movimiento** (104 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

- Trémolo: 3(2,88%).
- Escalas rápidas: 3(2,88%).
- Rasgueo: 10 (9,62%).
- Acordes densos: 27(25,96%).
- Presencia de bordones: 21(20,19%).
- Arpeggios: 8(7,7%).
- Adornos: 1(0,96%).
- Ligados: 17 (16,35%).
- Número de recursos: 8 (57,14%).

En el **tercer movimiento** (178 compases de guitarra; se han contabilizado 28 compases de 3/4) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Rasgueo: 19 (10,67%).
- Acordes densos: 66 (37,08%).
- Presencia de bordones: 32 (17,98%).
- Arpeggios: 4 (2,25%).
- Percusión sobre la tapa o cuerdas: 1 (0,56%).
- Ligados: 7 (3,93%).
- Número de recursos: 6 (42,86%).

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 12.55. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.

Se observa en primer lugar un uso moderado de recursos en todos los movimientos, aunque aumenta en los dos primeros, en especial en el primero. Destaca el uso de acordes densos, presencia de bordones y rasgueos por encima del resto de recursos; además se mantiene en todos los movimientos el orden de preferencia. Queda constatado con estos datos lo que por otro lado parecía evidente intuitivamente: la fuerza del rasgueo y de la presencia de bordones en la recreación de la atmósfera musical flamenca. Curiosamente sin embargo, el uso de escalas rápidas es escaso, lo que

no deja de ser una contradicción con la faceta virtuosística propia de los guitarristas flamencos.

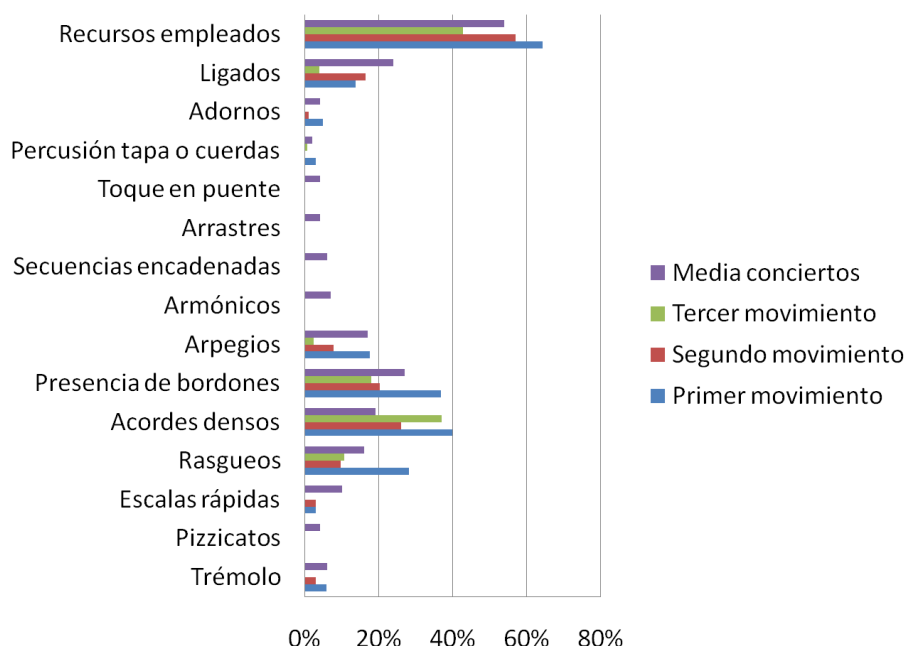


Figura 12.55 Diagrama de barras de recursos de guitarra

12.4. ESTILO MUSICAL

El discurso musical de esta obra está claramente enfocado al mundo del flamenco. No obstante, el compositor evita el discurso fácil que supondría una simple orquestación de un conjunto de piezas flamencas; por el contrario, busca la esencia del sonido flamenco a través de un estudio profundo del ritmo y de la armonía. Para este propósito, selecciona una serie de palos de flamenco habituales y de su gusto personal. Abre la obra con una farruca, el movimiento central lo dedica al palo flamenco por excelencia la siguiriya, y el broche final combina la bulería con el tiento.

La esencia flamenca se busca a través de unos trazos musicales eminentemente rítmicos que dibujan esquemáticamente los diferentes palos de un imaginario flamenco, a veces irreconocible. La armonía se emplea para colorear sonoramente el trazo, percibiéndose una sonoridad flamenca que fluctúa en un mundo sonoro atonal.

Si bien la estructura del concierto es clara, la de cada una de sus movimientos es compleja y poco definida, con límites difusos. La organización de las partes tiene que ver más con los cambios en el movimiento musical que con una organización temática en la que los temas se exponen y se desarrollan. El elemento clave de este movimiento radica en los trazos de cada palo.

El trazo es eminentemente rítmico y hace las funciones de los temas aunque de concepción mucho más libre, sin una melodía fija, ausente de fraseos. Quedan definidos

por gestos musicales fijos que responden a una rítmica y métrica determinada que se combinan entre sí y sobre los que se improvisan melodías armonizadas. El resultado final es que no hay dos trazos iguales, aunque mantengan el mismo esqueleto rítmico.

En cada movimiento se plantean generalmente dos trazos contrastantes, en ritmo melodía o/y armonía. En relación con el ritmo, el contraste se produce entre un trazo con rítmica variada y otro muy constante que en muchas ocasiones también se acompaña con un cambio métrico. En lo que respecta a la melodía siempre se contrasta un perfil melódico variable con multitud de saltos entre notas en todas las direcciones con un perfil constante, normalmente en grados contiguos y numerosas repeticiones de notas. En cuanto a la armonía, un trazo aparece escasamente armonizado o en contrapunto melódico y otro constituido básicamente por una secuencia de acordes homófonos.

Las melodías se improvisan sobre los trazos y son muy cromáticas en general, incluso visualmente, combinando alteraciones de sostenidos y bemoles jugando con las enarmonías. En este sentido, el cromatismo se lleva a su máxima expresión con abundantes cadencias melódicas realizadas con microtonos con indicaciones de los grados de afinación.

En ocasiones se produce un coloreo horizontal de la melodía producido por la elección de determinadas interválicas recurrentes que tiene un resultado sonoro reconocible. El desarrollo de melodías con este procedimiento se realiza en el trazo secundario del primer movimiento, un trazo esencialmente melódico y contrapuntístico, con el que se crea un mundo sonoro atonal afín a todas las melodías desarrolladas conforme al mismo. Otro procedimiento de desarrollo melódico interesante, se produce en el puente correspondiente a los cc. 90 a 96 del primer movimiento (figura 12.21). En esta ocasión las notas que integran la melodía pertenecen a una misma escala o modo cuyo patrón generador encajaría perfectamente con el modo 2 de Re de trasposición limitada de Messiaen ($\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1). La sonoridad resultante es muy singular a la escucha, dotada de un apreciable aire exótico y oriental.

La armonía es predominantemente atonal, disonante y llena de cromatismos, incluso visuales, como ocurría también en la melodía. La armonización es compleja y muy personal. Se plantean varios procedimientos de armonización de los trazos con resultados sonoros contrastantes. Un primer procedimiento, con una armonización en la que predominan los acordes contruidos a partir de la superposición de intervalos de quintas y tritonos, a los que también se añaden segundas predominantemente menores. Las notas que integran dichos acordes pertenecen a diferentes paletas de “colores”. En algunos casos existe un acercamiento al mundo tonal por la semejanza con los acordes disminuidos sobre tónica VII/I y II/I de la escala menor y de V/I de la escala del modo frigio, en donde la fuerte presencia de los intervalos de tritono, de quinta y de segunda menor caracteriza el sonido flamenco.

En este último punto en el análisis llevado a cabo este trabajo se ha observado que el modo de trasposición limitada de Messiaen 7 de Re sirve perfectamente como “paleta

de colores” para la armonización anterior, por la abundancia de tritonos, quintas y segundas menores existentes entre las notas que integran dicho modo. Es más, el modo 7 de Re es el único modo de transposición limitada en el que está presente la escala completa pentáfona de Sol, precisamente a la que corresponden las notas de las cuerdas al aire de la guitarra, tan importantes en la sonoridad flamenca.

El segundo procedimiento de armonización de los trazos tiene que ver con la construcción de acordes muy densos y cromáticos en la que participan la mayoría de notas de la escala cromática con un resultado sonoro muy disonante de gran expresividad y alejado del sonido flamenco. El objetivo de este procedimiento tiene que ver con la expresión de sentimientos ligados al cante y al baile flamenco, lo que se conoce como “el duende”.

Un tercer y último procedimiento está constituido por una armonización con acordes de triada superpuestos sin una organización funcional tonal que los encaje una determinada tonalidad, por el contrario la armonía parece flotar entre tonalidades próximas debido a que se mantienen invariables un conjunto de notas que delimitan las posibles tonalidades de los acordes formados.

El movimiento musical es consecuencia directa de la sucesión de trazos contrastantes, aunque no es la única causa. La dinámica es especialmente interesante en este aspecto con pasajes de gran intensidad disonante que surge en muchas ocasiones de forma esporádica como si fueran gritos o lamentos de gran expresividad. Los puentes musicales aunque escasos, prácticamente sólo en el primer movimiento, incrementan el movimiento rompiendo el estatismo de algunos trazos, como por ejemplo el trazo principal del primer movimiento y la ruptura llevada a cabo por el puente rítmico correspondiente a los compases 90 a 96. Por su parte las cadencias proporcionan por lo general una pausa de carácter intimista muy flamenca. El ejemplo más representativo de cambio en el movimiento musical lo tenemos en la cadencia del tercer movimiento. Después de un pasaje, el de mayor disonancia e intensidad musical de todo el concierto, que se desvanece al final como una cascada sonora, surge la cadencia con una calma que parece estar flotando gracias al ligero arpeggio de acordes densos interpretados en la guitarra.

Las codas finales son relevantes en este concierto y tienen una fuerte personalidad. Su función tiene que ver en cierta medida con el movimiento musical ya que en todos los casos suponen una vuelta al principio del movimiento como si de cerrar el círculo musical se tratara. En el primer movimiento supone incluso una vuelta armónica (los acordes se pueden englobar en un mismo modo), en el segundo se vuelve al gesto musical del trazo principal con el que se inició y por último, en el tercero, la vuelta es rítmica, recuperando el trazo rítmico de la bulería con el que dio comienzo.

La orquestación es la más completa de todos los conciertos analizados, con todas las secciones cubiertas incluso con duplicación de instrumentos. Destaca especialmente la abundante presencia de los instrumentos de percusión, poco habituales en este tipo de conciertos. Dichos instrumentos tienen una doble función: una primera función

relacionada con el enriquecimiento rítmico, que dotan de un cierto aire étnico a la música, en el que están los membráfonos e idiófonos de metal y madera; una segunda función que contribuyen a la creación de atmósferas sonoras disonantes, con tintes enigmáticos y fantásticos, algo irreal, en el que se encuentran los idiófonos de láminas y los de teclado.

Al contrario de lo que pudiera pensarse el hecho de tener una gran orquestación no implica una elevada dificultad potencial sino todo lo contrario ya que no abundan los pasajes musicales de confrontación entre la guitarra y la orquesta sino más bien pasajes de diálogo musical entre ambos. Destaca la abundancia de indicaciones dinámicas a lo largo de todo el concierto y en particular las indicaciones especiales en los instrumentos de percusión. Se aprecia en general una diferencia dinámica entre la guitarra y la orquesta.

En lo que se refiere a los recursos de guitarra se observa un uso moderado de éstos, sobresaliendo el empleo de acordes densos sobre todo rasgueados y las melodías en los bordones. Llama la atención la escasez de escalas rápidas tan propias del virtuosismo guitarrístico flamenco.

CAPÍTULO XIII

CONCIERTO DE GUITARRA Y ORQUESTA DE MALCOLM ARNOLD

13.1. ANTECEDENTES

Julian Bream (Londres 15 de julio de 1933), el más joven de los intérpretes anteriores, contribuyó también a expandir el repertorio de la guitarra, en su caso a los compositores del mundo anglosajón en donde la guitarra era poco más que una curiosidad, un instrumento exótico. Julian Bream en una labor solitaria no sólo consiguió que la guitarra se aceptara como un instrumento clásico más, sino que contribuyó también a la recuperación del legado del laúd renacentista y barroco.

El propio Julian Bream hablaba de la situación de la guitarra en sus inicios musicales: “En Londres no había nivel entonces para recibir buenas clases de guitarra. Pero en 1947 tuve la inmensa suerte de que Andrés Segovia pasara por allí. Acudí a sus conciertos y me presenté en su hotel. Él me ayudó muchísimo. Luego fue varios años sucesivos a Londres y siempre tuvimos contactos”. Asimismo alaba la aportación de la guitarra española a la música, por su color exótico, por su espíritu, por su poder evocador y expresaba sus temores por el futuro: “la evolución de la guitarra me preocupa. Muchas de las obras escritas por compositores contemporáneos están llevando al espíritu de la guitarra a un punto muy vulnerable y eso me crea cierta aprensión. Yo sé que si algo quiere sobrevivir debe evolucionar, pero francamente, me tiene inquieto esta línea o este ritmo de evolución”¹¹⁴.

A él acudieron, igual que ocurrió en los casos de los guitarristas anteriores, numerosos compositores para escribir para la guitarra. El *Nocturnal* (1964) de Britten dedicada a Bream es una de las más célebres e importantes obras del repertorio de la guitarra clásica, basada en una obra del laudista renacentista John Dowland. Aparte, hay numerosos conciertos de guitarra y orquesta dedicados a él, de compositores como Denis Apivor, Malcol Arnold, Bennett, Berkeley y Leo Brower entre otros. Uno de los primeros compositores que escribieron para Bream fue precisamente Malcolm Arnold (Northampton 21-10-1921, Norwich 23-9-2006).

Malcom Arnold fue uno de los compositores británicos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Inició su carrera como trompetista y a partir de 1948 con la concesión de la beca Mendelssohn en 1948, se dedicó por completo a la composición. Se trata de un compositor muy prolífico con un gran número de composiciones musicales que abarcan desde las bandas musicales de películas (obtuvo un Oscar en 1957 por la banda de la película *El puente sobre el río Kwai*), sinfonías (hasta 9), conciertos para diversos instrumentos (hasta 20), música vocal, música de cámara y de

¹¹⁴ RELAÑO, Alfredo. “Julian Bream. Un inglés que recorre España en busca de los orígenes de la guitarra”, *Diario El País*, Sevilla, 19-5-1984.

solo instrumental, entre otras producciones. Su estética musical es conservadora, de corte neoclásico y neorromántico¹¹⁵.

La mayoría de los conciertos compuestos por Arnold son retratos de los solistas a los que van dedicados, que normalmente pertenecen a su círculo de amistad. El concierto de guitarra y orquesta no es una excepción a esta regla. Dicho concierto escrito para su gran amigo Julian Bream incluye un blues que rinde homenaje a Django Reinhardt¹¹⁶. Como indica el propio Bream “Cuando Malcolm escribe conciertos por encargo, crea un retrato musical de la persona dedicataria. El sabía que yo estaba interesado en el jazz, en particular en Django Reinhardt, por eso el movimiento lento tiene esa maravillosa atmósfera de blues. El último movimiento está relacionado con mi interés por interpretar el laúd”¹¹⁷.

La primera obra concertante escrita por Arnold y dedicada a Bream fue *Serenade* para guitarra y orquesta de cuerdas (1955). Según relata Bream, la composición surgió a raíz de una llamada de la Richmond Community Orchestra que le pidió que diera un concierto. “Yo lo respondí que estaría encantado pero que hasta donde yo sabía, no había piezas de guitarra y orquesta”. Dos días más tarde Arnold le llamó y le dijo: “He oído que no tienes obras para guitarra y orquesta y a mí me gustaría escribirte una obra corta, aunque me debes enseñar cómo trabaja la guitarra ya que nunca he escrito antes para ella”. Añade Bream: Nos reunimos al día siguiente en mi piso, era sábado y la obra le llegó por correo el martes por la mañana. Era perfecta. La escritura de las cuerdas era tan sutil que la voz de la guitarra se escuchaba fácilmente, así que estaba encantado”. Bream pensaba que *Serenade* podría ocupar la idea central de un concierto e intento convencer a Arnold pero no lo consiguió¹¹⁸.

Sin embargo, en 1958 Bream escribió a Arnold: “Me gustaría que escribieras un concierto. No soy muy rico pero te daré 30 libras”. Él le respondió: “¿Cuando lo quieres tener?”. El concierto se interpretó por primera vez el 18 de junio de 1959 en un programa de la BBC, interpretado a la guitarra por Julian Bream y la orquesta Melos bajo la dirección de Malcolm Arnold. Una semana después, el 25 de junio se estrenó en el festival de Aldeburgh (Inglaterra) con la misma orquesta, director y solista¹¹⁹.

¹¹⁵ BURTON-PAGE, Piers. “Arnold, Malcolm” en : New Grove Dictionary of music and musicians, (ed. Stanley Sadie), 2ª Ed., London: Macmillan Publishers, 2001, p.51.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ YEOMAN, William. “Julian Bream: My life in music” en Gramophone, enero de 2007, www.gramophone.co.uk [fecha de consulta 2-6-2017].

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

13.2. ANALISIS MUSICAL

13.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

Este concierto viene de la mano del guitarrista Julian Bream, al que está dedicado. Julian Bream es el guitarrista más joven de los intérpretes estudiados en este trabajo de investigación. Aunque hereda la técnica de Andrés Segovia les separan más de 30 años. Las inquietudes musicales de este intérprete nacido en los años 30 son lógicamente diferentes. Con Julian Bream la guitarra deja de ser un instrumento ligado casi en exclusivo a la reivindicación nacionalista de la música española. Su interés por la música de jazz y por el laúd renacentista da otra perspectiva a la evolución de la guitarra clásica, logrando el interés de un buen número de compositores anglosajones por componer para la guitarra. El caso que nos ocupa, el concierto para guitarra y orquesta de Malcolm Arnold, es un claro ejemplo, aunque no es el primer concierto de guitarra de un compositor inglés, cuyo honor recae en Denis Apivor cuyo concierto de guitarra compuesto en 1954 también fue estrenado cuatro años después en Glasgow por el propio Julian Bream.

Malcolm Arnold es uno de los compositores ingleses que precisamente alcanzó su mayor popularidad en las décadas de los 50 y 60, época en la que compuso este concierto. Dicho concierto se sale del estereotipo de concierto ligado a la música española y se adentra en una sonoridad que nada tiene que ver con ésta. Por el contrario se presenta una guitarra jazzística, especialmente en el segundo movimiento con una orquestación muy cromática en la que se produce una sucesión de líneas armónicas independientes que dialogan y se superponen entre sí. También en el concierto, en su tercer movimiento, hay un espacio para la mirada a un pasado glorioso musical, en este caso dirigido hacia el laúd renacentista, del que es gran aficionado e intérprete Julian Bream, y que tuvo un gran desarrollo y fama en Inglaterra en los siglos XV y XVI con grandes laudistas como John Dowland.

La obra está organizada en tres movimientos, los movimientos extremos en Allegro y el movimiento central en un Lento.

13.2.2. PRIMER MOVIMIENTO

El movimiento no tiene una estructura muy definida aunque se puede entender organizada en tres partes algo difuminadas: exposición, desarrollo y reexposición. En la figura 13.1 se ve en detalle la estructura del movimiento.

La primera parte, iría desde el primer compás hasta el compás 112 y en ella se realizaría la exposición de los dos temas que integran el movimiento.

La segunda parte iría desde el compás 113 al 260; armónicamente es muy cromática e inestable, constituida por diferentes planos armónicos y líneas melódicas independientes que se superponen y dialogan y cuya principal característica es la utilización de diseños melódicos basados en gestos musicales de ambos temas que se van trasladando armónica y melódicamente a diferentes intervalos y en forma de progresiones. Aunque no tiene una estructura clara, podría estar organizado en cuatro diferentes bloques, donde los tres primeros tienen una estructura común y el cuarto, con el que se cierra esta sección, vuelven a aparecer los temas ligeramente transformados.

La tercera parte sería una reexposición (cc. 261 hasta el final c. 334) casi idéntica a la exposición aunque alterada en el orden: primero el puente musical utilizado en la exposición entre repeticiones del tema principal, seguido inmediatamente por el tema secundario, en lugar del tema principal como ocurría en la exposición que aparece a continuación cerrando el movimiento

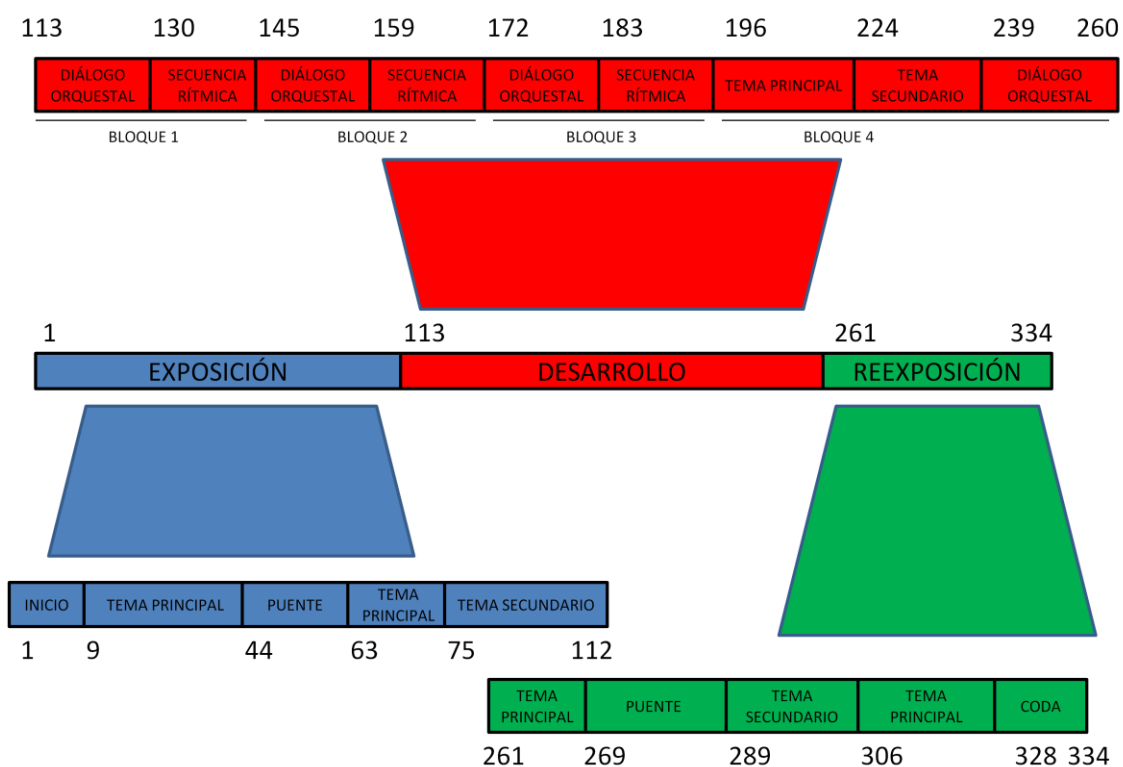


Figura 13.1 Estructura del primer movimiento

13.2.2.1 TEMAS

El movimiento está constituido por dos temas contrastantes, uno principal y otro secundario. El tema principal de la exposición es fundamentalmente melódico, ambiguo tonalmente hablando y con un cierto aire modal. La melodía tiene un perfil continuo con saltos de notas contiguas a distancia de intervalo de 2ª. Estaría integrado en principio por dos frases, la primera de duración de 4 compases y la segunda de duración variable

La primera aparición del tema se produce a cargo de la guitarra, después de una breve introducción orquestal de 8 compases. Se inicia por tanto en el compás 9 y dura hasta el compás 17. La primera frase dura cuatro compases y es fundamentalmente melódica, mientras que la segunda, de 5 compases de duración, está constituida por una melodía plana rítmica armonizada con acordes en la guitarra (figura 13.2). La presencia del Fa# en la melodía, el aire modal y la presencia constante de los acordes DoM 7ª y Re M sugiere en principio la modalidad Re mixolidio.

En el compás 18 se repite la primera frase del tema a cargo de la flauta, a la que se une posteriormente el clarinete, primero al unísono y luego en la segunda frase se une la sección de cuerdas de forma armonizada. La melodía en este caso desciende un intervalo de quinta, trasladándose la armonía al entorno La mixolidio (figura 13.3).

Figura 13.2 Tema principal, cc.9-17

Figura 13.3 Repetición tema principal en maderas, cc.18-23

A partir del compás 27 la guitarra interpreta de nuevo el tema con la primera frase idéntica a la primera vez pero con la segunda frase transformada en melódica. No obstante la armonía sugiere en esta ocasión un La dórico dada la presencia de los acordes Mi m y La m en lugar de Do M 7ª y Re M (figura 13.4).

Figura 13.4 Repetición tema principal en guitarra, cc.28-36

En los compases 36 a 43 se repite de nuevo el tema con la primera frase interpretada en la sección de cuerdas trasladada una cuarta descendente y con una armonía que sugiere La m (fa natural). La guitarra en dichos compases interpreta una melodía plana y repetitiva que bascula precisamente entre mi y la, dominante y tónica respectivamente, y en el resto de instrumentos aparece La como nota pedal. Continúa la guitarra con el *ostinato* en la segunda frase (figura 13.5).

Figura 13.5 Repetición tema principal en cuerdas, cc.36-43

A continuación reaparece en el compás 63 el primer tema en el que la primera frase aparece idéntica pero en la segunda, el gesto melódico aparece en la flauta y los acordes de la guitarra se vuelven arpegiados, proporcionando un efecto de retención musical contenido. En dichos arpeggios predomina una sonoridad de quintas re-la-mi que diluyen la tonalidad en la que se desarrolla el tema (figura 13.6). El acorde de Re M del compás 73 parece retomar de nuevo la armonía de dicho tema, aunque posteriormente se desvelará como la dominante de Sol M, tonalidad en la que se desarrollará el tema secundario que viene a continuación.

Figura 13.6 Repetición tema principal con arpeggios, cc.63-71

El tema principal vuelve a aparecer en el cuarto bloque de la sección de desarrollo de una forma diferente a como se hacía en la exposición. La primera vez arranca la primera frase en el compás 196 a cargo de la flauta a la que le sigue el clarinete en modo de canon imitativo a la octava. La melodía se ha trasladado una cuarta por debajo. En esta ocasión el tema aparece desprovisto de armonía.

A partir del compás 202, la guitarra interpreta de nuevo la primera frase del tema en el mismo entorno tonal ambiguo. Dicha frase se prolonga repitiendo el último compás en forma de progresión descendente de intervalo de tercera, tomando como patrón el final de la primera frase (cc. 205 a 209). La segunda frase se interpreta en la flauta mientras que la guitarra acompaña con una sucesión de acordes arpegiados que sugieren la modalidad de La m (Fa M y Mi m 7ª) (cc.209 a 212) (figura 13.7).

Figura 13.7 Repetición tema principal con prolongación 1ª frase, cc.202-212

El tema es interpretado una vez más en la guitarra en los compases siguientes (cc.213 a 222) armonizado de la misma forma que en la exposición inicial, sugiriendo un Re mixolidio.

En la sección de reexposición el tema principal se reexpone cambiado de orden. Primero se reexpone la primera frase (cc.261 a 268) en los violines y la viola al unísono de forma idéntica a como se hacía en los compases 36 a 43 de la exposición, y posteriormente (cc.306 a 328), de manera idéntica a como se hacía en la exposición en los compases que van desde el compás 9 hasta el compás 31.

La última aparición del tema principal (cc. 324 a 328) finaliza en el acorde de La m; acorde que se prolonga en una pequeña coda final hasta el último compás del movimiento (c. 334). Este acorde final nos sitúa en un La dórico, como ya apuntábamos en la exposición, que nos viene a confirmar el carácter camaleónico desde el punto de vista armónico del primer tema, pero que en cualquier caso respira un aire modal (figura 13.8).



Figura 13.8 Tema principal y Coda final, cc.325-334

El tema secundario, al contrario del principal es una melodía armonizada, de perfil melódico mucho más rico, con saltos que alternan diferentes intervallos ascendentes y descendentes. Se trata de una melodía pegadiza que se inicia en tiempo de anacrusa y que tiene un aire cinematográfico. Es claramente tonal, flexionando de manera natural entre tonalidades alejadas. El tema está constituido por dos frases de 8 compases cada una. La primera frase está a su vez integrada por dos semifrases de 4 compases idénticas, salvo el final cadencial; del mismo modo la segunda frase también está integrada por dos semifrases de 4 compases aunque éstas difieren bastante entre sí.

El tema secundario aparece por primera vez, interpretado por la guitarra, en los cc. 75 a 91 (figura 13.9). En el compás 73 la música quedo suspendida en el acorde de Re M. La entrada del clarinete con el acorde arpegiado de Sol M nos desvela la función de dominante del acorde de Re M y nos sitúa en la tonalidad de Sol M. La primera frase del tema se desarrolla íntegramente en Sol M, mientras que la segunda flexiona a Mi bemol M. En la cadencia final del tema se flexiona desde Mi bemol M a la tonalidad principal Sol M (presencia de fa# y La natural del primer acorde del compás 89).

El tema se repite de nuevo a partir de la última parte del compás 91 interpretado también por la guitarra. En esta ocasión la segunda frase se ve interrumpida (compás 102) con la repetición de la primera frase trasladada a la tonalidad de Mi bemol M, reanudándose en el compás 106 otra vez desde el inicio pero trasladada a la tonalidad de La bemol M. La cadencia final del tema esta vez se realiza con una flexión a Do M.

En el cuarto bloque de la sección de desarrollo, el tema secundario se inicia a partir del compás 224 con la melodía interpretada al unísono por los violines y la viola, en lugar de la guitarra y una cuarta por debajo de cómo se hacía en la exposición. En consecuencia la tonalidad en la que se desarrolla dicho tema es en Do M para la primera frase en lugar de Sol M y en Mi bemol M se mantiene la segunda. El tema acaba flexionando a Do M del mismo modo que en la exposición lo hacía hacia Sol M (Figura 13.10).

Figura 13.9 Tema secundario, cc.75-91

Figura 13.10 Repetición tema secundario en cuerdas, cc.224-236

El tema secundario se reexpone idénticamente en los compases 289 a 305, como se hacía en la exposición en los compases que iban del 75 al 91.

Como se puede apreciar por lo anterior el segundo tema es mucho más claro tonalmente que el tema principal con un fraseo más claro y una melodía más enriquecida. No obstante, la orquestación de ambos es escasa y contrasta fuertemente con la de los puentes y pasajes musicales de la sección de desarrollo.

13.2.2.2 PUENTES MUSICALES Y SECCIÓN DE DESARROLLO

Un pequeño puente musical interpretado en la guitarra (cc.23 a 26) precede a la repetición del tema principal. El puente está constituido por una sucesión de acordes de intervalos de segunda y séptima con saltos de quintas y tritono entre las notas de un acorde y las notas del siguiente, formando una secuencia rítmica en la que los acordes caen en diferentes partes de compás según avanza el pasaje musical. Todo ello produce un efecto rítmico-armónico muy interesante. Este gesto musical está emparentado con el que interpretan la flauta y el clarinete en la introducción del movimiento (cc. 2 a 8) (figura 13.11).

En los compases (cc.44 a 62) aparece un puente musical en el que se establece un diálogo entre la guitarra y la sección de cuerdas, interpretando líneas melódicas en planos armónicos diferentes que proporcionan una inestabilidad armónica que se incrementa con la aparición de nuevo del puente musical de saltos de acordes mencionado en el punto anterior. El puente finaliza con un pasaje musical de sonoridad en modo pizzicato muy interesante que desarrolla un diseño de escalas ascendentes que se van desplazando entre tonalidades a distancia de quinta: Re bemol M-La bemol M-Mi bemol M-Si bemol M-Fa M-Do M. Esta secuencia de escalas y la forma en la que se interpretan nos evoca rítmicamente al sonido del contrabajo de una orquesta de jazz. El resto de la orquesta interpreta un acorde al comienzo de cada escala que va marcando las flexiones de tonalidad (figura 13.12).



Figura 13.11 Puente musical con acordes rítmicos, cc.23-26

Figura 13.12 Puente musical con *pizzicatos*. Fragmento cc.49-62

En los compases 269 a 287 se reexponen íntegramente el puente musical de los compases 44 a 62, aunque en este caso la última escala se interrumpe para caer en el

acorde de Sol M, tónica del tema secundario que se reexpone en los compases siguientes.

La sección de desarrollo es fundamentalmente rítmica y participativa en un dinámico diálogo de instrumentos en el que el eje vertebrador de la sección es la guitarra, pero una guitarra jazzística con una sonoridad cercana al banyo debido a los rápidos acordes tocados en el registro alto de la guitarra y con la mano derecha sobre el puente.

La sección trabaja un material formado por diseños de notas encadenadas creados a partir de gestos musicales de los temas. Dichos diseños aparecen frecuentemente en diferentes instrumentos de forma simultánea, en diálogo, trasladados por intervalos, etc. Podría considerarse que está organizada en cuatro bloques: el primero desde el compás 113 al 145, el segundo del compás 145 al 171, el tercero del compás 172 al 195 y el cuarto y último, del compás 196 al 260.

Los tres primeros bloques tienen una organización común:

- Una primera parte en la que está ausente la guitarra y en la que se establece un diálogo musical de gran dinamismo entre los diferentes elementos de la orquesta. Dicha parte se caracteriza además por un gran cromatismo, una atmósfera tonalmente ambigua, con líneas armónicas independientes en las que se desarrollan los diseños musicales en los diferentes instrumentos.

- Una segunda parte, en el que la guitarra representa el papel de solista, interpretando una secuencia rítmica de acordes muy jazzística y en el que el resto de instrumentos ejecutan un mismo diseño musical superpuesto a dicha secuencia.

En la primera parte del primer bloque (cc. 113 a 129) se presentan dos diseños: uno repetitivo y plano con la rítmica del primer tema que interpreta la sección de maderas y otro de un grupo de cuatro corcheas derivado del gesto musical del tema secundario. En ambos casos los diseños musicales avanzan en progresión de intervalo de segunda y se inician en tonalidades diferentes creando una atmósfera tonalmente inestable y muy cromática. Dicha parte finaliza con el gesto musical de sucesión de acordes de segunda emparentado con el primer puente musical, interpretado en la flauta y el clarinete, al que se suma posteriormente la trompa. Este gesto se va contrayendo y superponiendo a la primera frase del tema principal, interpretado en la sección de cuerdas (figura 13.13).

En la segunda parte del primer bloque (cc. 130 a 145) la guitarra ejecuta la secuencia rítmica de acordes organizada en tres frases (cc. 130 a 132, cc. 133 a 135 y cc. 136 a 145 respectivamente). Los acordes se van creando mediante desplazamiento de intervalo de segunda de 1 o más notas, de manera que los acordes resultantes corresponden a tonalidades alejadas entre sí, proporcionando una sonoridad muy cromática. El ritmo armónico marcado por la frecuencia del cambio de acordes va disminuyendo en cada frase siendo mayor en la primera y menor en la última. El resto de instrumentos interpretan el gesto musical del inicio del tema segundo en un diálogo espaciado en el tiempo y superpuesto a la secuencia de acordes de la guitarra que inicia

la sección de maderas y que continúa la sección de cuerdas. Las notas que integran el gesto musical en cada momento está en consonancia con el acorde con el que coinciden (figura 13.14).

Figura 13.13 Primer bloque sección desarrollo (1ª parte), cc.113-126

Figura 13.14 Primer bloque sección desarrollo (2ª parte), cc.133-144

En la primera parte del segundo bloque (cc. 145 a 158) la densidad sonora de la orquesta aumenta y los diseños musicales que se interpretan son: líneas melódica planas y repetitivas independientes basadas en la rítmica del tema principal, interpretadas en los instrumentos de madera (incluida la trompa) y una escalas de semicorcheas ascendentes y descendentes interpretadas en la sección de cuerdas, en un diálogo

alternado entre los violines y viola y los bajos. Según nos acercamos al final la densidad sonora crece superponiéndose todos los gestos musicales (figura 13.15).

The image displays two systems of a musical score. Each system contains nine staves, labeled from top to bottom as Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Hn. (Horn), Gu. (Guitar), Vln I (Violin I), Vln II (Violin II), Vla (Viola), Vcl. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The notation is dense, with many beamed notes and rests, indicating a high level of rhythmic complexity. Dynamics such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) are marked throughout. The score is divided into two systems by a double bar line with repeat signs at the ends.

Figura 13.15 Segundo bloque sección de desarrollo (1ª parte), cc.145-155

En la segunda parte del segundo bloque la guitarra vuelve a interpretar una secuencia rítmica de acordes con el mismo procedimiento de generación de éstos que en la parte anterior. En esta ocasión varía la secuencia rítmica en cada frase siendo el ritmo armónico constante en general (el cambio se produce por compás). En la primera frase (cc. 161 a 165) aunque se produce un cambio de acorde en cada compás, el acorde de inicio de cada uno de ellos siempre es el mismo La bemol M. el diseño musical que ejecuta el resto de instrumentos en un diálogo musical en este caso es un trino de nota larga mantenida durante dos compases (figura 13.16).

La primera parte del tercer bloque (cc. 172 a 182) es la más corta de todos los bloques vistos hasta ahora. Se basa en dos diseños musicales: la línea melódica plana y repetitiva y el gesto musical de tres corcheas correspondientes al comienzo del tema 2. En este caso el dialogo es casi inexistente ya que los gestos se superponen entre sí creando una gran densidad sonora. Además en este caso sí interviene la guitarra, interpretando el segundo gesto musical con octavas simultáneas (figura 13.17).



Figura 13.16 Segundo bloque sección de desarrollo (2ª parte), cc.161-171

Figura 13.17 Tercer bloque sección de desarrollo (1ª parte), cc.172-182

En la segunda parte del tercer bloque (cc. 182 a 195) la secuencia rítmica de los acordes de la guitarra se simultanean con las escalas de pizzicatos que interpretan la sección de cuerdas. Dichas escalas van flexionando entre tonalidades mediante saltos de quintas desde Re bemol M a Do M (gesto de escalas que ya apareció en el segundo puente musical interpretadas en la guitarra). El ritmo musical de la secuencia de acordes es diferente en cada una de las escalas y el ritmo armónico cambia también con el cambio de escala, es decir, se mantiene un mismo acorde en cada escala, precisamente el acorde cuya nota fundamental inicia la escala (II grado de cada tonalidad). La densidad de acordes es la mayor de todas las partes vistas de esta sección de desarrollo. La secuencia de acordes desaparece en la última escala, la de Do M. que cadencia en el acorde de Re m (II de Do M) (figura 13.18).

El cuarto bloque de la sección de desarrollo difiere de los tres anteriores ya que la primera parte presenta nuevamente los temas (cc. 196 a 238) y la segunda (cc. 239 a 260), repite el mismo esquema de la primera parte de los bloques anteriores con la participación de la guitarra. En esta segunda parte se ejecuta un pasaje musical de gran fuerza y cromatismo con el que se finaliza esta sección, en el que se agolpan en pocos compases los diseños musicales que han ido apareciendo a lo largo de la sección de

desarrollo, como si de un corolario musical se tratara y enfatizando la sonoridad orquestal jazzística (figura 13.19).



Figura 13.18 Tercer bloque sección de desarrollo (2ª parte), cc.186-193

Figura 13.19 Cuarto bloque sección de desarrollo (2ª parte), cc.241-260

13.2.2.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Un aspecto que puede llamar la atención en la estructura de este movimiento es el inicio de la reexposición en un punto intermedio de la exposición. Sin embargo, si se observa detenidamente la exposición observamos que precisamente el pasaje musical con el que

se inicia la reexposición es el único en el que se produce un diálogo orquestal rápido y vibrante (figura 13.5).

Este tipo de diálogo musical es, por otro lado, una constante de la sección de desarrollo, donde precisamente alcanza su máximo apogeo en el pasaje musical correspondiente a la primera parte del segundo bloque (figura 13.15). Casualmente los gestos y diseños musicales tienen mucho que ver con el pasaje con el que comienza la reexposición. La línea melódica de la guitarra es muy similar a la que interpretan la flauta, el clarinete y la trompa y se mantiene durante todo el tiempo que dura el pasaje. Superpuesto a esta línea melódica surge el diálogo del gesto musical de la primera frase del tema principal interpretado en los violines y la viola con las escalas de semicorcheas interpretadas en este caso por el clarinete.

Este hecho es importante a tener en cuenta para la conexión de la sección de desarrollo con la reexposición, máxime si se considera que la parte final de la sección de desarrollo intenta enfatizar los diálogos presentes en dicha sección. Conectando ambos pasajes el compositor obtiene una transición entre ambas secciones muy natural a la escucha, lo que le permite pasar de una a otra sin perder la fuerza y el dinamismo del momento musical en el que se produce dicha conexión.

Otro aspecto interesante de este movimiento es la transición de acordes realizada frecuentemente mediante el procedimiento de deslizamiento de segunda ascendente o/y ascendente de una o de varias notas del acorde. Lo destacable en el caso que nos ocupa es la versatilidad que hace el compositor de este procedimiento.

En una primera intención el compositor lo usa como medio para crear un alto nivel de cromatismo provocado por las múltiples transiciones entre acordes utilizando este procedimiento. Este es el caso de las secuencias rítmicas de acordes ampliamente usadas en la sección de desarrollo con acordes resultantes pertenecientes a tonalidades alejadas entre sí. Una segunda intención es precisamente esto último, es decir el uso del procedimiento para llevar a cabo transiciones entre tonalidades alejadas de una forma natural a la escucha. Este es el caso por ejemplo de las flexiones entre tonalidades llevadas a cabo al final del tema secundario: compases 88 y 89, transición de La bemol M a Re M y compases 111 y 112, transición de Re bemol M a Sol M; ambas a través del ascenso de 2ª menor del IV grado (Reb M y Solb M respectivamente).

13.2.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

Se trata del movimiento de mayor duración de los tres con diferencia, prácticamente el doble que el primer movimiento que es el que le sigue en duración. Este primer aspecto resulta significativo porque implica un cierto desequilibrio en la estructura de la obra. Por otro lado, se aparta del canon de conciertos de guitarra en el que el segundo movimiento se caracteriza por la interpretación en la guitarra de melodías líricas o

evocadoras de gran belleza, relacionando la guitarra con el aspecto romántico y aprovechando toda su capacidad polifónica.

Hay pocas excepciones a esta regla y ya vimos alguna de ellas como la del concierto de Fernando Remacha en el que la guitarra representaba un rol casi exclusivamente melódico y expresivo con melodías planas y de gran cromatismo. En el caso de Remacha, aparte de la duración que es considerablemente menor, el compositor buscaba la expresividad musical y efectos tímbricos con la guitarra como elemento mediador no como elemento inspirador. Sin embargo, en el caso que nos ocupa en este apartado la guitarra se presenta como elemento inspirador. No es una guitarra clásica al uso sino la aproximación a una guitarra de orquesta jazzística, utilizando para ello todos los aspectos armónicos y melódicos que configuran ese entorno musical.

La estructura del movimiento se puede considerar organizada en tres partes: una sección de exposición del compás 1 al 46 en la que se presentan dos temas, una sección de desarrollo desde el compás 47 al 206, de extensión bastante amplia, como ya ocurrió en el primer movimiento, y una última sección de reexposición, del compás 207 hasta el final (c.235). En la figura 13.20 se refleja en detalle dicha estructura.

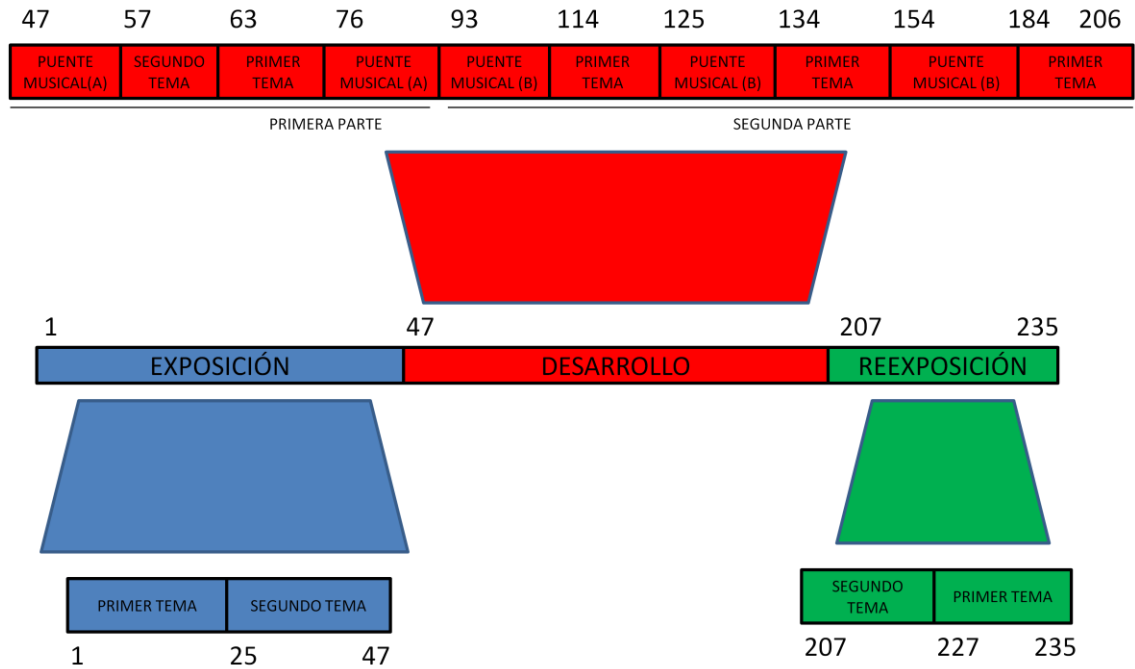


Figura 13.20 Estructura del segundo movimiento

La exposición está integrada por dos temas entre los que no existe una clara jerarquía y cuya constitución se sale del estándar. Un primer tema caracterizado por una melodía plana y cromática sin armonizar muy breve que se rodea de un atmósfera armónica disonante; realmente se puede ver como un bloque temático en el que aparecen diferenciadas la melodía y la armonía (cc. 1 a 24). Un segundo tema integrado por dos

melodías que se complementan y que presentan un gesto más rítmico, superpuestas también a un fondo armónico disonante y esta vez continuo (cc. 25 a 46).

La sección de desarrollo se caracteriza por un considerable aumento de la dinámica musical. Los elementos con los que se construye esta sección de desarrollo son los expuestos en la anterior: una combinación de gestos melódicos de los dos temas y de gestos armónicos (patrones con intervalos de tritono, acordes menores y saltos de tercera menor y sexta mayor).

Se puede considerar dividida en dos partes diferenciadas: una parte con una dinámica más lenta, más cercana a la sección anterior (cc. 47 a 92) y una segunda parte muy dinámica (cc.93 a 206) que introduce un nuevo gesto musical sobre el arpeggio de un acorde menor y en donde aparecen escalas vertiginosas de semicorcheas muy cromáticas de perfil ascendente-descendente. Este nuevo gesto musical es muy jazzístico quizás más asociado al piano que a la guitarra.

La sección de reexposición repite de forma idéntica el segundo tema de la exposición aunque alterando el orden de los temas, similar a lo ocurrido en el primer movimiento.

13.2.3.1 TEMAS

13.2.3.1.1 Primer tema

La exposición inicial del primer tema se realiza en los cc. 1 a 5. Los tres primeros compases determinan los gestos musicales junto con sus relaciones interválicas con los que se va a construir la armonía disonante del tema. La melodía por su parte se expone inicialmente en los cc. 4 y 5 (figura 13.21).

Lento (♩ = 66)

Figura 13.21 Primer tema, cc.1-5

El tema presenta una sonoridad mantenida inquietante, producida por la tensión del tritono inicial (si-fa) interpretado en la guitarra y en las cuerdas. La disonancia del pasaje se intensifica con la superposición de un intervalo de cuarta (fa-si bemol) y de séptima menor (do#-si). La sección de maderas se incorpora también en el tercer compás con el intervalo de tritono al que se superpone el de cuarta (si-fa-si bemol). La tensión se relaja con el descenso de intervalos de sexta mayor y ascensos de tercera menor aunque se mantiene la disonancia del tritono en el acorde final resultado de la caída (sol#-re-sol). El papel de do# es ahora reemplazado por la nota mi (a distancia de intervalo de 7ª menor de re). La presencia de la nota mi en la guitarra en el tercer compás en tres registros diferentes es relevante ya que enfatiza la sonoridad del intervalo de tritono producido por la caída desde si bemol a mi.

A partir de ahí, se inicia la melodía del tema, cromática y plana que se comprime en su segunda frase y que se desarrolla sobre la nota mi que actúa además como nota pedal en las cuerdas. Es precisamente sobre la nota mi sobre la que se traslada a continuación el tema (cc. 6 a 10). En esta ocasión cambia la relación interválica si-fa-sib (tritono con la cuarta superpuesta) por mi-la #re#. Como ocurría en la exposición inicial, la tensión se relaja mediante descensos de intervalos de sexta mayor sobre otro acorde de idénticas características armónicas (do#-sol-do). En este último caso la nota *la* sustituye a *mi* y es sobre ella sobre la que se monta la melodía de la misma forma que en el caso anterior se hacía sobre la nota mi. En definitiva los compases 6 a 10 son un simple traslado de intervalo de cuarta ascendente de los compases 1 a 5.

La melodía vuelve a aparecer en los compases 12 y 13 trasladada de nuevo una cuarta ascendente, es decir sobre la nota re. La llegada en este caso a la nota re se realiza mediante una simple escala en re menor interpretada en la guitarra.

A partir del compás 14 se inicia un nuevo diseño musical basado en arpeggios que desarrolla la sonoridad de los intervalos armónicos del tema. Los arpeggios son interpretados por la guitarra en primera instancia y luego repetidos en la flauta y clarinete. La melodía interpretada sobre la nota mi en la guitarra sirve de puente de unión entre ambas interpretaciones. Los arpeggios se organizan como en dos frases, en donde la segunda frase es idéntica a la primera pero trasladada un intervalo de quinta descendente. La primera frase está constituida por dos arpeggios: acorde Mi-Si bemol-Re#, es decir intervalo de tritono al que se superpone un intervalo de cuarta seguido en el arpeggio y, acorde Re bemol-Sol-, de idénticas características armónicas y a distancia de sexta mayor del anterior. Los acordes de la segunda serían por tanto: Si-Fa-La# y La b-Re-Sol (figura 13.22).

El acompañamiento de la sección de maderas interpreta el mismo gesto musical de descenso de sexta mayor de la introducción sobre notas del acorde, mientras que los violines interpretan el gesto musical de ascenso de tercera menor también presentes en ésta. No obstante en este último caso se encadenan las notas en intervalos de tercera menor, resultando un salto de tritono la combinación de dos saltos: en el compás 14 el violín 1º interpreta el salto de sol a si bemol y en el compás siguiente, el violín 2º

interpreta el salto de si bemol a re bemol, completándose el tritono sol-re bemol. En la segunda frase se incorpora también la trompa interpretando el gesto musical de ascenso de intervalo de tercera menor.

En los compases 20 a 24 en los que la flauta y el clarinete sustituyen a la guitarra en los arpeggios, esta última interpreta el gesto musical que hacían antes las maderas, aunque añadiendo disonancias de intervalo de 7ª mayor y tritono, intervalos también presentes en los acordes iniciales de la exposición (figura 13.23).

Figura 13.22 Arpeggios en guitarra primer tema, cc.15-16

Figura 13.23 Arpeggios en flauta primer tema, cc.20-21

En la primera parte de la sección de desarrollo vuelve a aparecer el primer tema en los compases 63 a 75. Se efectúa un diálogo en torno a la melodía entre las diferentes

secciones orquestales que se inicia con la interpretación de la melodía en un *forte* impresionante a cargo de los violines y la viola al unísono trasladada una sexta mayor (de mi a do#). Posteriormente continúa el clarinete (melodía sobre la nota *la*), le siguen la trompa y la viola y el chelo (melodía sobre la nota *mi*) y finalmente se cierra con la interpretación de la melodía en la guitarra (sobre la nota *la*) a la que se superpone la nota pedal (*la*). Para dotar de un cierto dinamismo al pasaje, la guitarra interpreta un *ostinato* de semicorcheas, a modo de pedal, sobre la nota sobre la que pivota la melodía en diferentes registros (figura 13.24). Las relaciones armónicas del tema reflejadas en los primeros compases del movimiento, vuelven a aparecer de nuevo en los cc.71 a 73. En esta ocasión además se añaden los armónicos a distancia de 4ª de cada una de las notas (figura 13.25).

Figura 13.24 Primer tema en sección de desarrollo, cc.62-70

Figura 13.25 Patrón armónico cc.71 a73

La segunda parte del desarrollo se caracteriza por una gran viveza que contrasta con la primera parte. Aparece un nuevo gesto musical que mezcla por un lado, arpeggios de acordes menores con saltos de tercera y alternancia de corcheas y semicorcheas y por otro, escalas de semicorcheas. Ambos casos presentan un perfil ascendente-descendente a lo largo de un amplio registro sonoro. Las escalas se utilizan para pasar rápidamente de un entorno tonal a otro, normalmente muy distante. El resultado es una atmósfera tonalmente ambigua e inestable en la que se visitan tonalidades alejadas entre sí que cambian muy rápidamente. Sin embargo, gracias a un esquema rítmico que se repite, el oyente percibe un discurso musical coherente que le permite adaptarse a los frecuentes cambios armónicos de una manera natural.

Esta segunda parte alterna pasajes musicales que giran en torno al nuevo gesto musical con el primer tema de la exposición. Este último aparece ligeramente desarrollado en los pasajes correspondientes a los cc.114 a 125 y 135 a 154 respectivamente. Supone un cambio en la dinámica de esta segunda parte de la sección de desarrollo en la que dicho tema se halla inmerso, pasando de una dinámica viva con cambios de registro constantes predominante en la misma, a un andante sincopado mucho más estático cuando aparece el tema. Este cambio además se enfatiza justo al inicio del tema con un descenso de 6ª mayor interpretado en la trompa en un marcado fortísimo.

El tema se inicia en el compás 114 con el patrón armónico de intervalos tritono y cuarta superpuesta que se desliza en sentido inverso a como lo hacía en la introducción del movimiento: sol#-re-sol a si-fa-si bemol. Lo mismo ocurre con el desplazamiento de 3ª menor que se convierte en desplazamiento de 6ª mayor (mi a do#). En este caso además la guitarra realiza un desarrollo rítmico sincopado sobre el acorde octavado de mi, previo a la melodía, que le imprime un cambio rítmico muy logrado. Continúa el pasaje con la melodía del tema sobre la nota mi, primero en la guitarra y luego en la trompa. En la guitarra la melodía se superpone a un *ostinato* de corcheas a modo de pedal que proporciona el movimiento musical del que carece dicha melodía y que requiere esta nueva sección (figura 13.26).

Figura 13.26 Repetición primer tema en sección de desarrollo, cc.114-128

A partir del compás 134 vuelve a aparecer el primer tema trasladado una cuarta (figura 13.27):

-melodía sobre la nota la, primero en las maderas y la trompa en diferentes octavas (cc. 135 a 141) y posteriormente en la guitarra a la que se le añade el *ostinato* de corcheas (cc.141 a 145 y 150 a 154).

-patrón tritono que se desliza desde mi-si bemol-mi bemol a do#-sol-do en violines y viola y salto de tercera desde fa# a la en los bajos (cc.135 a 141).



Figura 13.27 Repetición primer tema en sección de desarrollo, cc.136-143

En los cc.184 a 186 aparece de nuevo el patrón de tritono y cuarta superpuesta iniciado de nuevo por el gesto de descenso de 6ª fortísimo de la trompa : tritono y cuarta sol#-re-sol se desplaza hacia si-fa-si bemol y salto de tercera menor do# a mi, en el chelo y contrabajo (figura 13.28). Por último, el mismo patrón, esta vez en forma de trémolo, se utiliza para cerrar la sección de desarrollo (cc.198 a 206) (figura 13.29): tritono si-fa-si b que se desliza hacia sol#-re-sol y salto de tercera menor do# a mi, en el chelo y contrabajo. Ambos patrones están enlazados por el gesto del tercer compás de la exposición inicial del tema en *ostinato*.

El movimiento se cierra con la última aparición del primer tema en la reexposición. Primero con el patrón armónico de los compases 227 a 229 y después con la melodía sobre la nota mi que se inicia en la trompa (compás 229), seguido por la guitarra (compás 231) y finalmente el clarinete (compás 232), extinguiéndose poco a poco en un pianísimo que sólo se ve alterado por la intervención *forte* del clarinete como un último estertor que deja finalmente la música suspendida en un suave mi armónico en los violines (figura 13.30).

Figura 13.28 Patrón armónico del primer tema, cc.184-186

Figura 13.29 Patrón armónico final sección de desarrollo, cc.198-204

Figura 13.30 Aparición final del primer tema, cc.227-235

13.2.3.1.2 Segundo tema

El segundo tema está integrado por dos melodías, una principal y otra complementaria a ésta. La melodía principal tiene un aire de lamento mientras que la melodía complementaria mantiene un gesto melódico ascendente que se retiene en un arpeggio final.

La melodía principal de carácter lánguido nos sugiere por su ritmo y su marcada tercera menor un aire de blues. La melodía dura 3 compases y es interpretada por la guitarra en los cc.25 a 28. Sugiere una escala de Fa M con tercera menor (nota de *blues*). El acompañamiento a cargo de la sección de cuerdas interpreta un patrón que se repite a lo largo de la melodía. Dicho patrón reproduce los dos acordes disonantes (tiempo de negra) aparecidos en la introducción del movimiento: si-fa-si bemol seguido de sol#-re-sol en los que vuelve a estar presente el tritono (la quinta disminuida también enfatiza el aire de *blues*). Los bajos se encargan del salto de intervalo de tercera menor de do# a mi también presente en la introducción que se superpone al citado patrón (figura 13.31).

La melodía se repite trasladada una cuarta ascendente con lo que pasamos de la escala de blues de Fa M a Sib M. El acompañamiento en este caso traslada el patrón a los

acordes mi-si bemol-mi bemol y do#-sol-do y el salto de tercera menor de los bajos a re-fa. La melodía se repite una vez más en los cc. 33 a 36 igual que la primera vez.

Figura 13.31 Melodía principal segundo tema, cc.25-28

A continuación se presenta la melodía complementaria de este segundo tema (cc. 37 a 42). La interpretación de dicha melodía corre a cargo de la guitarra, actuando la sección de cuerdas de fondo armónico. Se trata de una melodía ascendente organizada en tres frases de dos compases cada una, siendo la segunda similar a la primera aunque con un cambio de métrica (ternaria a binaria) que modifica la expresión de ésta (figura 13.32). En las dos primeras frases la melodía presenta un gran cromatismo con predominancia de saltos de intervalo tritono, de cuarta y de quinta. El fondo armónico de las cuerdas está constituido por un tren de líneas melódicas de corcheas sobre una misma nota que proporciona también una sonoridad de quintas y de tritono. En consecuencia, se mantiene la misma atmósfera armónica en ambas melodías del tema.

En la tercera frase se introduce un cambio que dulcifica bastante la escucha ya que se elimina el cromatismo de la melodía y la sonoridad de tritono. No obstante, al final de la frase se incorporan las maderas y la trompa con el gesto musical ascendente inherente a la melodía, recuperando así el cromatismo perdido y preparando la entrada de nuevo de la melodía principal.

Figura 13.32 Melodía complementaria segundo tema, cc.37-42

La melodía se repite posteriormente interpretada por la flauta aunque sobre el mismo fondo armónico proporcionado por la sección de cuerdas. En esta repetición sólo se interpretan las dos primeras frases, al término de la cual se da paso a la sección de desarrollo del movimiento (cc.43 a 47).

En la primera parte de la sección de desarrollo aparece sólo la melodía complementaria del segundo tema, de forma idéntica a la exposición salvo la tercera frase que queda interrumpida para dar entrada al primer tema. Es interpretada por la guitarra, y acompañada con *glisandos* de intervalos de tercera menor interpretados en las cuerdas (cc. 57 a 60) (figura 13.33).

Figura 13.33 Melodía complementaria en sección de desarrollo, cc.57-60

La reexposición comienza también con la melodía complementaria del segundo tema, de forma idéntica a la exposición, primero la guitarra y después la flauta (cc.207 a 216). El hecho de empezar la reexposición con la melodía complementaria en lugar de con la principal se debe a que el acompañamiento en la complementaria da continuidad al fondo armónico con el que se cerró la sección anterior (figura 13.34).

Hay que recordar que el acompañamiento de la primera melodía no era tan estático y ello en cierta forma hubiera restado eficacia a la continuidad musical del tránsito entre secciones. Una vez asentado el oído del oyente al *tempo* lento de la reexposición, la entrada de la melodía principal proporciona un cierto aumento de la dinámica, tanto en lo que se refiere al acompañamiento como a la melodía, que resulta más apropiada según nos acercamos al final del movimiento.

Figura 13.34 Inicio de reexposición, cc.207-209

La aparición de la melodía principal se produce en los compases siguientes (cc.217 a 227) de forma idéntica a la exposición, dejándonos un aire final de blues que se disipa en los últimos compases cuando regresa el primer tema.

13.2.3.2 PUENTES MUSICALES

Los puentes musicales sólo aparecen en la sección de desarrollo divididos en dos partes: puente musical tipo A (primera parte) y puente musical tipo B (nuevo gesto musical en segunda parte) (ver figura 13.20). Su misión principal es la de reactivar el movimiento musical ya que los temas son bastante estáticos. El movimiento es mayor en la segunda parte de dicha sección. No obstante en la primera parte ya se aprecia el movimiento, al que contribuyen los continuos diálogos y la mezcla de texturas repartidas por los diferentes instrumentos. En esta primera parte encontramos en primer lugar un puente musical que conecta con la aparición de la melodía complementaria del segundo tema.

Se inicia con un primer pasaje musical (cc. 47 a 51) en el que se produce un diálogo entre la sección de maderas, la trompa y la guitarra que utiliza el gesto musical de la primera melodía del segundo tema de la exposición. Dicho acorde se traslada armónicamente en cada intervención de los diferentes instrumentos creándose una paleta de acordes alejados tonalmente que configuran una atmósfera tonalmente inestable (figura 13.35).

Le sigue un segundo pasaje musical que utiliza los mismos acordes arpegiados en semicorcheas de la exposición, formados por la superposición de intervalos de tritono y

cuarta superpuesta a los que acompañan las cuerdas con el salto de intervalo de tercera desde notas mantenidas con trino (cc. 52 a 55). El compás 56 anuncia la entrada del segundo tema en el que se interpreta un breve diálogo entre la guitarra, las maderas y la trompa con el gesto inicial de la melodía principal del segundo tema trasladado una quinta en cada instrumento (13.36).

Figura 13.35 Primer pasaje primera parte, cc.48-50

Figura 13.36 Segundo pasaje primera parte, cc.52-53

El pasaje musical final de esta primera parte de la sección de desarrollo regresa en los cc. 76 a 81 al patrón armónico presente en el primer tema de la exposición: superposición de intervalo de cuarta con tritono que reposa en otro patrón igual

mediante desplazamiento de una tercera menor en lugar de sexta mayor como se hacía en la aquel caso. En esta ocasión además se añaden los armónicos a distancia de 4ª de cada una de las notas. Así, el fondo armónico va pasando de do#-sol-do a mi-si bemol-mi bemol y posteriormente de sol#-re-sol a si-fa-si bemol. Superpuesto a este fondo armónico aparece el gesto musical de tres corcheas de la melodía principal del segundo tema de la exposición trasladado a la escala de Sol M (tercera descendida) y posteriormente en Fa M (tercera descendida). Cada vez que aparece el gesto se repite de éste de forma comprimida, cambiando la métrica de ternaria a binaria. Asimismo el gesto se realiza con duplicación de octavas que le dan un cierto toque impresionista.

En los compases finales de esta primera parte de la sección (cc. 82 a 92) se presenta el mismo patrón armónico, en esta ocasión en un claro andante, al que se superpone una melodía cromática muy plana derivada de la melodía del primer tema, interpretada en la guitarra. Este pasaje musical contrasta fuertemente con la entrada rápida y de perfil melódico vertiginoso con el que da comienzo la segunda parte de la sección (figura 13.37).

Figura 13.37 Pasaje con patrón armónico en final andante de primera parte, cc.82-

En la segunda parte de la sección aparece un nuevo gesto musical constituido por escalas rápidas en un continuo diálogo entre instrumentos de gran movimiento musical. Se alternan pasajes musicales que giran en torno al nuevo gesto musical con pasajes musicales con gestos y melodía del primer tema de la exposición.

El primer pasaje musical (cc.93 a 113) de esta segunda parte de la sección de desarrollo viene a ser una exposición del nuevo gesto musical. Enlaza con la aparición del primer tema en el compás 114. Se trata de un pasaje tonalmente inestable de gran ritmo armónico, alejado del patrón rítmico disonante predominante en los temas. Nos sugiere un viaje a través de diferentes entornos tonales menores asentándose durante un breve espacio de tiempo en sus acordes de tónica. Así comenzamos en La menor (flauta) y Si bemol menor (clarinete) que enlazan mediante una escala de semicorcheas descendente con Mi bemol menor (guitarra), posteriormente Fa menor (guitarra, clarinete y flauta) y Sol menor (clarinete). A través de la misma escala descendente, esta vez trasladada un intervalo de séptima mayor (si bemol a la), llegamos a Re menor (guitarra), último acorde del pasaje que finaliza mediante una escala ascendente-descendente en la nota mi (compás 114) sobre la que va girar la melodía del primer tema que sigue a continuación (figura 13.38).

Figura 13.38 Nuevo gesto musical, cc.93-112

Un segundo pasaje musical (cc. 129 a 134) sirve de puente entre repeticiones del primer tema. En esta ocasión el pasaje solo sugiere Mi menor (figura 13.39).

A partir del compás 154 se repite el primer puente de esta segunda parte hasta el compás 184 en el que se inserta un nuevo pasaje (cc. 157 a 167) en el que se desarrolla en la guitarra aún más el nuevo gesto musical sobre los acordes de Fa m y Sol m antes de hacerlo sobre Mi bemol m (figura 13.40).



Figura 13.39 Puente musical entre repeticiones del tema principal, cc.129-134

Figura 13.40 Ampliación puente en repetición, cc.157-167

13.2.3.1 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Este movimiento presenta aspectos armónicos muy interesantes como hemos podido ir comprobando a lo largo del análisis, sin embargo el más destacable y presente en todo el

movimiento es el acorde de intervalo de tritono superpuesto a un intervalo de cuarta. El pasaje musical en el que mejor se puede apreciar a la escucha el efecto de languidez que produce musicalmente dicho acorde corresponde a la melodía principal del segundo tema

Si observamos la estructura del pasaje (cc. 25 a 36, cc. 217 a 226) vemos dos planos armónicos diferenciados en los que en uno se desarrolla la melodía y en el otro se sitúa el fondo armónico al que se superpone ésta. La melodía presenta un ritmo lento de blues con abundantes notas largas. Por su lado, el fondo armónico está constituido por una secuencia de acordes de intervalo de tritono superpuesto a intervalo de cuarta con perfil oscilante que se repite en cada frase de la melodía y con el mismo ritmo que ésta pero desplazado en el tiempo con respecto a ella. De esta manera, al superponerse ambos, el fondo armónico va rellenando de movimiento los espacios de las notas largas de la melodía (figura 13.30).

Esta estructura es muy efectiva a la escucha ya que mantiene una languidez continua que se aproxima al lamento gracias a la permanente disonancia presente en la secuencia de acordes en cada una de las frases de la melodía. El patrón que conforma la secuencia de acordes con la melodía desarrollada en el entorno de Fa menor es: la#-mi-la, si-fa-si bemol y sol#re-sol. Para la melodía desarrollada en el entorno de Si bemol: re#-la-re, mi-si bemol-mi bemol y do#sol-do. Por tanto, se mantiene también en los acordes la relación de cuartas de las melodías.

En la sección de Desarrollo hay unos interesantes cambios de ritmo que obtienen una sonoridad muy original al transformar melodías o acordes presentes en la exposición que se vuelven irreconocibles a primera escucha. El primer pasaje es el de los compases 114 a 119 que se repite posteriormente en los compases 184 a 190 que transforma los primeros compases de la introducción del movimiento creando una sonoridad que en nada recuerda a éstos debido en primera instancia a la diferente dinámica empleada (figuras 13.25 y 13.27).

Asimismo, en dichos pasajes se hace una inversión en el orden de la secuencia de acordes así como en el salto de tercera menor. La secuencia se convierte en sol#-re-sol, si-fa-si bemol y el salto de tercera menor ascendente en uno de sexta mayor descendente mi-do#.

En cuanto a los cambios rítmicos pasamos del trino de las cuerdas al acorde sincopado de corcheas en tiempo de anacrusa. Las cuerdas y trompa cambian el gesto de semicorcheas por otro de corcheas que se repite de manera sincopada. La guitarra por su parte pasa del mi octavado estático a un mi octavado con un ritmo también sincopado que se repite desplazado en el compás con el consecuente cambio de acentuación.

También contribuye el cambio instrumental del bajo de la sección de cuerdas por la trompa cambia considerablemente el aire musical, proporcionando un aire desenfadado frente al de tensión inicial.

Otro pasaje musical en el que se da esta misma transformación es el que se refiere a los compases 134 a 140 (figura 13.26). En esta ocasión no se invierte el orden de la secuencia de acordes ni tampoco el salto de tercera menor, aunque sí el ritmo que se convierte en sincopado. Aún así, la clave de la transformación en este pasaje es la melodía interpretada en la sección de maderas y la trompa. La melodía es la del primer tema de la exposición sobre la nota *la*. En primer lugar y más importante, se produce un cambio en la métrica de 12/8 a 6/8 que modifica en sí mismo las acentuaciones de la melodía y que a su vez son alteradas por otras acentuaciones adicionales requeridas por el compositor. Si a lo anterior sumamos el cambio orquestal con la interpretación al unísono en octavas diferentes por la sección de maderas y la trompa, el resultado final es una melodía en un andante sincopado fortísimo con un aire desenfadado que nada tiene que ver con el aire de la melodía inicial.

13.2.4. TERCER MOVIMIENTO

En este tercer movimiento se produce un giro enorme en el discurso musical con respecto a los anteriores movimientos, en especial con respecto al segundo. Aquí el compositor se aleja de la guitarra jazzística de los acordes densos del primer movimiento y de las armonías modernas y melodías cromáticas y lánguidas de los blues del segundo movimiento. Por el contrario, la mirada del compositor va dirigida siglos atrás, al laúd renacentista, es decir, el movimiento presenta una guitarra de punteo y contrapuntística, en la que apenas se interpretan acordes salvo al final en búsqueda de una sonoridad brillante adecuada al broche final de un concierto. Desde el punto de vista armónico, el movimiento respira constantemente un aire modal propio de aquellos tiempos.

El movimiento está estructurado en torno a tres temas en una forma que podría interpretarse como ABA'CABA'C coda final. Entre el segundo y tercer tema reaparece el primer tema transformado melódica y armónicamente (A'). Se trata por tanto de una estructura que no responde a ningún estándar claro aunque podría considerarse como una Exposición de tres temas (cc. 1 a 129) seguida de una Reexposición (cc.130 a 211) de duraciones similares y con ausencia de una sección de desarrollo. No obstante, se produce en la propia Exposición un pequeño desarrollo que transforma el primer tema. El movimiento se cierra con una coda final (cc.211 a 232). En la figura 13.41 se refleja la estructura en detalle.

Se observa una total ausencia de puentes musicales. El movimiento musical que éstos proporcionan se sustituye por una variación instrumental en las repeticiones de los temas y en especial, por la transformación del primer tema que imprime un importante cambio en el movimiento musical.

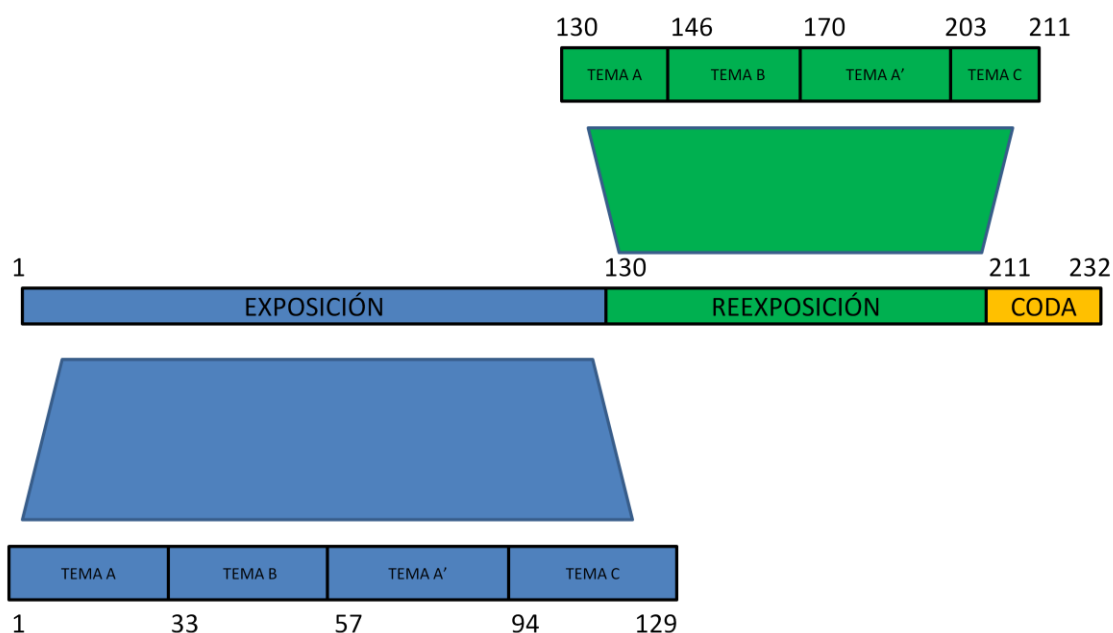


Figura 13.41 Estructura del tercer movimiento

13.2.4.1 TEMAS

No existe una clara jerarquía entre los temas, aunque el primer tema se podría considerar como principal dado su mayor peso en el movimiento. Se observa por otro lado un gran parentesco entre los temas gracias a gestos melódicos comunes.

El primer tema (A) es de carácter contrapuntístico a dos voces en donde la segunda voz ejecuta un canon imitativo a la quinta. En la melodía se pueden distinguir dos frases de 9 y 8 compases respectivamente. La primera frase está constituida principalmente por un gesto de descenso de terceras que se repite en progresión descendente de intervalo de segunda. Dicho gesto alterna con otro gesto ascendente de cuatro corcheas y negra que en la cadencia de la frase se transforma en un gesto de seis corcheas. La segunda frase tiene como gesto característico una blanca ligada a corchea seguida de corchea también en progresión descendente de intervalo de segunda.

La primera aparición del tema comienza en el primer compás y dura hasta el compás 16. La ejecución del tema corre a cargo de la guitarra (figura 13.42). La sección de cuerdas realiza un contrapunto a la segunda frase del tema constituido por escalas de corcheas ascendentes y descendentes separadas por negras. Las dos voces del tema se repiten en la flauta y el clarinete desde el compás 17 al 33. En esta ocasión es la guitarra la que realiza el contrapunto al tema en lugar de la sección de cuerdas (13.43).

Desde el punto de vista armónico se podría considerar que el tema se desarrolla en el entorno de La dórico, habida cuenta del aire modal que resulta a la escucha y la sexta ascendida (fa#), además de que la entrada del tema y la cadencia final se produzcan sobre el acorde de La menor. Armónicamente es bastante estable.

Con brio (♩ = 152)

Flute

Clarinet in B \flat

Horn in F

Guitar

f marcato

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double bass

pizz.

p

A

Fl.

Cl.

Hr.

Gtr.

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Db.

f marcato

f

f

Figura 13.42 Tema A en guitarra, cc.1-16

Figura13.43 Repetición tema A en flauta y clarinete, cc.18-31

A partir del compás 57 y hasta el compás 90 reaparece de nuevo el tema principal (A'). Primero interpretado por la sección de cuerdas al unísono y la trompa haciendo la 2ª voz mediante el canon imitativo. A diferencia de lo que ocurría en la primera aparición del tema principal, el acompañamiento es mucho más denso, orquestalmente hablando, y mucho más vivo. El motivo fundamental está en la incorporación de la flauta y el clarinete al acompañamiento con unas escalas rápidas de semicorcheas ascendentes-descendentes de amplio registro que establecen un diálogo entre ambos instrumentos y que sirven de contrapunto a la melodía del tema. La guitarra esta vez permanece ausente (figura 13.44).

Figura 13.44 Repetición tema A transformado orquestalmente, cc.58-65

La guitarra retoma el protagonismo desde el compás 73 hasta el 90, interpretando el primer tema transformado. El tema presenta variantes relevantes tanto desde el punto de vista melódico como armónico. En el primer caso, solo se interpreta la primera frase de la melodía transformada, desaparece la segunda voz en canon imitativo y los gestos de cuatro corcheas son sustituidos por un acorde; además, se superpone constantemente un *ostinato* de semicorcheas sobre la nota mi. Desde el punto de vista armónico también se producen cambios relevantes: se rompe la progresión descendente y se producen flexiones entre diferentes modos acompasados con los ligados de nota largas en la

trompa. Dichas flexiones se producen de una manera muy apreciable a la escucha. El acompañamiento de la orquesta (sección de cuerdas) en este caso es sincopado y ligero (figura 13.45).

El tema se inicia en la modalidad inicial (La dórico) y desde ahí va flexionando en el desarrollo del tema a otros modos menores, primero a do# dórico (presencia de la#) (compás 79), posteriormente a Fa# dórico (presencia de re natural) y por último vuelve a la modalidad principal con la aparición de mi menor. La secuencia armónica I, VII, IV, V, I. se interrumpe en todos los casos salvo en el caso de la modalidad do# dórico que se realiza completa. El *ostinato* de la nota mi va cambiando su función armónica en cada flexión: primero como dominante, luego relativo mayor, después sensible y vuelta a dominante coincidiendo con el acorde final.

Figura 13.45 Tema A transformado interpretado en guitarra, cc.76-85

En la reexposición la interpretación del primer tema es completa (cc.130 a 146) y corre a cargo de la guitarra, desarrollándose de manera idéntica a la primera vez salvo la cadencia final que finaliza en el acorde de La menor sin arpeggiar y sin dar paso a la repetición del tema sino en su lugar a la aparición de nuevo del segundo tema. También

el acompañamiento aligera el contrapunto de los bajos de la sección de cuerdas y añade la flauta que incorpora un toque algo más melódico.

En los cc. 170 a 185 vuelve a aparecer el primer tema en la reexposición, aunque esta nueva aparición sólo presenta cambios instrumentales, éstos son bastante significativos. El tema se interpreta esta vez por la flauta y el clarinete a modo de canon imitativo sustituyendo a la trompa y a la sección de cuerdas. Por tanto, disminuye considerablemente la intensidad sonora a la vez que eleva el registro, manteniendo con respecto al tema anterior la continuidad de la tímbrica suave y dulce que proporciona la sección de maderas. Además se disminuye la densidad sonora y la vivacidad al desaparecer el diálogo vertiginoso que realizaba la sección de maderas en el caso anterior. Dicho diálogo queda sustituido por un contrapunto de corcheas interpretado en la guitarra (figura 13.46).

Figura 13.46 Variación orquestal tema A en reexposición, cc.170-182

A partir del compás 186 (hasta el compás 203) reaparece el primer tema transformado de forma idéntica a como lo hacía en el compás 73.

El segundo tema (B) es más bien una melodía acompañada. Dicha melodía se puede considerar dividida en dos frases de 5 y 6 compases respectivamente. La primera frase presenta un perfil ascendente-descendente de gran movimiento y rítmica variada, mientras que la segunda, un perfil descendente y de rítmica constante de negras.

El segundo tema es interpretado por primera vez por la guitarra desde el compás 33 hasta el compás 43 (figura 13.47). El acompañamiento lo realiza la guitarra y la sección de cuerdas. El acompañamiento de la guitarra es menos estático que el de las cuerdas, aunque los violines proporcionan la disonancia de las notas de paso muy apreciables a la escucha.

El tema se repite en el clarinete a partir del compás 43 hasta el compás 51. En esta ocasión la guitarra intensifica el acompañamiento con un contrapunto rápido de semicorcheas que recorren un amplio registro sonoro (figura 13.48).

Figura 13.47 Tema B en guitarra, cc.33-43

Figura 13.48 Repetición tema B en clarinete, cc.43-51

A continuación la guitarra vuelve a interpretar el tema de forma idéntica a la primera vez, aunque sin completar la segunda frase que queda interrumpida en el acorde de La menor. En esta nueva repetición se incorporan al acompañamiento la sección de maderas y la trompa. Como se puede observar el tema va adquiriendo mayor densidad de sonido a medida que se va repitiendo (figura 13.49).

El tema B nos sugiere desde el punto de vista armónico el modo Sol mixolidio. La primera razón es el aire modal apreciable a la escucha. En segundo lugar, el enlace de acordes Fa M-Sol M presente constantemente en el acompañamiento y finalmente la cadencia final en Sol M.

La reexposición del segundo tema (cc. 146 a 169) se desarrolla de manera idéntica a como se hacía en su primera aparición. Únicamente se produce un pequeño cambio instrumental en la repetición del tema, sustituyendo la flauta al clarinete en la interpretación de la melodía del tema. Este cambio resalta la melodía al llevar ésta a un registro más alto y por otro lado dulcifica en cierta forma la melodía. De la misma

manera que se hacía en la exposición inicial del tema, éste se ve interrumpido con la aparición de nuevo del primer tema (compás 170).

The image shows a musical score for measures 52 to 57. The instruments listed are Flute (Fl), Clarinet (Cl), Horn (Hn), Guitar (Gtr), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The guitar part (Gtr) is the focus, showing a melodic line that starts with a crescendo and ends with a forte (ff) dynamic. A rehearsal mark 'C' is placed above the guitar staff at measure 55. The other instruments provide accompaniment, with some parts marked with a forte (ff) dynamic.

Figura 13.49 Repetición 1ª frase tema B en guitarra, cc.52-57

El tercer tema es también de melodía acompañada. Arranca por primera vez con la melodía interpretada a cargo de la guitarra y el acompañamiento por la sección de cuerdas (cc. 94 a 129). Parte del acorde en el que se quedó en el primer tema transformado (Mi menor). El tema presenta una melodía de gran belleza y melancolía con un claro aire de danza modal. Está constituido por dos frases de 8 compases cada una que a su vez están formadas por dos semifrases de 4 compases. Se desarrolla en la modalidad de Mi frigio (Fa natural) que le da ese aire de danza antigua y exótica. El acompañamiento de la sección de cuerdas es suave y melódico (figura 13.50).

El tema se repite en violines y viola a partir del compás 110. En esta repetición el acompañamiento se vuelve más intenso con la entrada de las trompas y mucho más vivo con el contrapunto de acordes arpegiados de corcheas y semicorcheas ascendentes y descendentes en la guitarra (figura 13.51). La cadencia final del tercer tema interpretada en la guitarra da paso a la reexposición de los temas.

La reexposición se cierra con la interpretación del tercer tema en la trompa (cc. 203 a 211). El tema se interrumpe al comienzo de la segunda semifrase quedando la música suspendida en el gesto mi-si interpretado por la trompa que acaba convirtiéndose en un fa-mi en la cadencia final del tema (cc. 210-211) (figura 13.52).

94

Fl.

Cl.

Hn.

Gtr.

mf espressivo *f* *mf* *f*

Vln I.

Vln II.

Vla.

Vc.

Db.

pp

101

Fl.

Cl.

Hn.

Gtr.

mp *p* *mf*

sul pont. *nat.*

Vln I.

Vln II.

Vla.

Vc.

Db.

mp espress. *p*

Figura 13.50 Tema C en guitarra, cc.94-109

111

Fl.

Cl.

Hn.

Gtr.

f *mf* *f*

Vln I.

Vln II.

Vla.

Vc.

Db.

mf *f*

118

Fl.

Cl.

Hn.

Gtr.

mf *f*

Vln I.

Vln II.

Vla.

Vc.

Db.

mf *f*

Figura 13.51 Repetición tema C en cuerdas, cc.111-124

Figura 13.52 Tema C interpretado por la trompa en la reexposición, cc.203-209

13.2.4.2 CODA FINAL

La coda final comienza con un marcado *ostinato* del gesto fa-mi en el que finalizó el tercer tema interpretado en sección de maderas, trompa y guitarra que se superpone al acorde de mi menor en el que está situada la tonalidad durante 7 compases (figura 13.53).

A partir del compás 218 se produce un giro hacia el gesto de negras descendente del primer tema, esta vez arpegiando el acorde de La mayor, interpretado por maderas y trompa (en sentido ascendente a modo de contrapunto). Dicho gesto se superpone a un potente rasgueo en la guitarra sobre el acorde de Mi menor (dominante con séptimo grado descendido de La mayor) y a un fondo armónico en las cuerdas constituido por el acorde Re M sobre La mayor (subdominante sobre tónica) (figura 13.54).

El anterior escenario musical se mantiene hasta la cadencia del compás 227 que reposa en el acorde de La M, interpretado en la guitarra en los compases finales 229 a 231. El movimiento se cierra con un *glisando* de acordes ascendente que eleva el registro del acorde una octava en el compás final (c. 232). Este cierre final nos deja un cierto aire de La mixolidio debido a la fuerte presencia del acorde de Mi menor (figura 13.55).

poco accelerando

Fl.
Cl.
Hn.
Gtr.
Vln I
Vln II
Vla.
Vc.
Db.

Figura 13.53 Ostinato Coda final, cc.211-218

Fl.
Cl.
Hn.
Gtr.
Vln I
Vln II
Vla.
Vc.
Db.

Figura 13.54 Secuencia de acordes en guitarra en coda, cc.222-226

Fl.
Cl.
Hn.
Gtr.
Vln I
Vln II
Vla.
Vc.
Db.

Figura 13.55 Cadencia final, cc.227-232

13.2.4.3 PASAJES SIGNIFICATIVOS

Resulta interesante el procedimiento de flexión entre modalidades utilizado en el pasaje musical de los compases 73 a 90 (reexpuesto posteriormente en los compases 186 a 203). Como hemos visto anteriormente en el análisis, el pasaje transita entre modalidades muy alejadas entre sí, poco habituales, por otra parte, en las piezas guitarrísticas. Resulta también destacable la utilización de la nota mi como pedal e hilo conductor en este tránsito, con un significado armónico diferente en cada flexión como ya vimos (figura 13.45).

En este apartado vamos a analizar el procedimiento de flexión que nos parece relevante por su originalidad. Cada flexión se realiza alterando únicamente una nota del acorde último de la modalidad que flexiona, convirtiendo dicho acorde en un nuevo acorde perteneciente a la nueva modalidad a la que se flexiona. Además dicha alteración se enfatiza de una manera muy audible mediante el salto de segunda interpretado por la trompa con una sonoridad creciente que anuncia el cambio.

Por ejemplo, cuando flexionamos desde La dórico a Do# dórico, partimos de Mi m. La nota alterada en este caso es sol que pasa de sol natural a sol #, transformando el acorde de Mi m en Mi M, acorde perteneciente a la modalidad de Do# menor. En la siguiente flexión a Fa menor, partimos del acorde Do# m. La nota alterada en este caso es de Mi a Fa. El acorde Do#m es enarmónicamente idéntico a Re bemol-Mi-La bemol. Si sustituimos Mi por Fa obtenemos el acorde Re bemol M, acorde perteneciente a la tonalidad de Fa menor, con el que inicia la nueva modalidad.

13.3. ORQUESTACIÓN

Siguiendo con la metodología indicada se va a analizar el sonido como un elemento contributivo más del estilo musical del concierto.

La orquestación del concierto está formada por los siguientes instrumentos: guitarra, flauta, clarinete en si bemol, Trompa en fa, violines 1º, violines 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

La primera consideración afecta al registro sonoro de la guitarra. En el gráfico de la figura 13.56 se ha representado los registros de los instrumentos con los que la guitarra interpreta esta obra. Asimismo, se han agrupado los instrumentos por grupos, según la proximidad de su registro, de modo que la mayor interferencia sonora será más probable cuando los instrumentos pertenezcan al mismo grupo. Tenemos por tanto cuatro posibles grupos cada uno con su registro sonoro común (los registros indicados se corresponden con su sonido real no con su escritura):

-Grupo 1: Guitarra, trompa y violonchelo. Registro común Fa 5- Fa 2.

-Grupo 2: Viola y clarinete en Sib. Registro común Sol 6-Re 3.

-Grupo 3: Violín y flauta. Registro común Re 7-Si 3.

-Grupo 4: Contrabajo. Registro Sol 4- Mi 1.

Un primer aspecto a tener en cuenta acerca de la orquestación de esta obra es su reducido tamaño, con ausencia de instrumentos de la sección de madera habituales en los conciertos de guitarra: oboe y fagot. Este hecho reduce la variedad tímbrica que aportan estos instrumentos.

Por el contrario, la instrumentación es muy dinámica con constantes intercambios de papeles melódicos y armónicos entre los diferentes instrumentos, multitud de diálogos y múltiples texturas confrontadas que se generan a partir de gestos musicales de los temas. Otra característica interesante es el alto nivel de participación de los instrumentos en la orquestación, como si de una banda de jazz se tratara. La guitarra interviene en un porcentaje de participación muy alto, en el entorno del 85% (número de compases sobre el total) en los dos primeros movimientos y hasta un 92% en el tercero

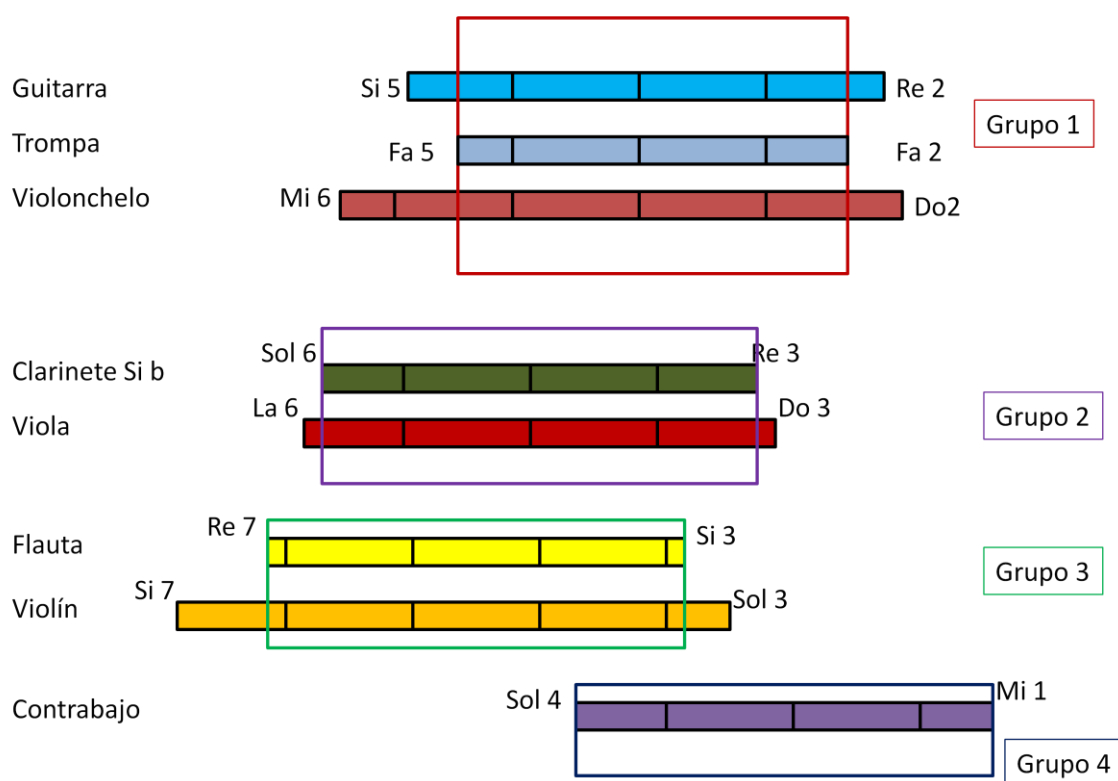


Figura 13,56 Registro instrumentos de la orquesta

Hay una gran abundancia de indicaciones dinámicas que afectan a todos los instrumentos, incluido la guitarra. Sin embargo, no hay gran diferencia en la intensidad indicada para la guitarra y para el resto de instrumentos, al contrario de lo que suele ser habitual en los conciertos de guitarra, situando a la guitarra en una posición de desventaja, especialmente en los pasajes *fortes*.

Se aprecia un gran movimiento musical en todos los movimientos, aunque en menor medida en el segundo en el que predomina más la creación de atmósferas sonoras disonantes con el tritono como elemento común.

En cuanto al registro sonoro se refiere, llama poderosamente la atención el registro tan bajo en el que se mueven los violines que acaban confiriendo una sonoridad grave característica en las cuerdas que está presente en toda la obra. En la misma medida, aunque no tan marcado ocurre con las violas. Hay que destacar también la abundancia de pizzicatos que refuerzan la sonoridad de cuerda pulsada característica de la guitarra.

Otro aspecto también destacable es el registro del clarinete. Éste se mueve prácticamente en su registro bajo (“chalumeau”); en algunas ocasiones también sube el registro hasta la zona “clarín”, cubriendo de esta forma dos diferentes registros separados entre sí.

La trompa sin embargo se mueve a lo largo de todo su registro y en especial en la zona de mayor claridad y brillantez del mismo. En muchos pasajes la trompa adquiere el papel sonoro protagonista como iremos viendo.

La guitarra por su parte, desarrolla tanto el papel melódico como el armónico o de acompañamiento, cambiando éstos con cierta asiduidad. Cuando desarrolla el papel melódico lo hace interpretando melodía acompañada con acordes o melodía con contrapunto. El papel armónico lo interpreta de múltiples formas: acordes rítmicos, con y sin rasgueo, arpeggios, pizzicatos y gestos musicales o patrones rítmicos repetitivos, entre otros. La melodía suele situarse en el registro alto de la guitarra en el que la melodía tiene mayor brillantez. Los bordones se utilizan para crear melodías de contrapunto que proporcionan un contraste sonoro bastante marcado.

Asimismo, se observa una ausencia de la percusión que se cubre en muchas ocasiones por los pizzicatos de los bajos de la sección de cuerdas.

13.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

Si hay algo característico en este movimiento que resaltar es el diálogo musical como elemento vertebrador de éste. Hay un continuo diálogo tanto en la interpretación de los temas en la exposición como en el desarrollo musical posterior. En la exposición, fundamentalmente melódica, con intercambio de papeles en la interpretación de la melodía y en el acompañamiento. En el desarrollo, básicamente rítmica, con un diálogo de gestos musicales de ritmos y texturas diferentes confrontadas a la vez entre sí.

Se respira una continua sensación de movimiento que afecta tanto a la interpretación de los temas como al posterior desarrollo rítmico de los mismos. Asimismo, los puentes musicales entre la repetición de los temas y entre el primer tema y el segundo acentúan dicho movimiento dado el carácter tan rítmico de los mismos.

En la exposición se establece un diálogo inicial sobre el primer tema entre la guitarra y la flauta y el clarinete (éste último en contrapunto), y posteriormente entre la guitarra y los violines y la viola que se cierre con la reaparición final de la guitarra. Los pasajes musicales en los que la guitarra interpreta la melodía corresponden a los compases 9 a 17, 27 a 35 y 63 a 66. Los pasajes en los que la guitarra sirve de acompañamiento corresponden a los compases 18 a 23, 36 a 40, y 66 a 73.

En los primeros pasajes la guitarra se escucha bien, entre otras cosas por el fondo armónico bastante plano sobre el que se superpone la melodía y por el gran movimiento melódico, especialmente la segunda frase que además en el primer pasaje se ve acentuado por acordes muy rítmicos (figura 13.2). En el resto de pasajes el gesto musical del acompañamiento varía de uno a otro, aunque el resultado sonoro en ambos casos es también satisfactorio: en el primero, la guitarra interpreta una sucesión de acordes densos en tiempo de negra muy potentes (figura 13.3), en el segundo, un patrón rítmico de semicorcheas en forma de *ostinato* sobre una misma nota que se identifica claramente a la escucha de forma independiente de la melodía (figura 13.5) y en el último (figura 13.6) la guitarra realiza una secuencia de arpeggios con cuerdas al aire apoyada por los bordones en tiempo fuerte de compás que el oído identifica con facilidad.

La interpretación del segundo tema a cargo de la guitarra se produce en los pasajes correspondientes a los compases 75 a 112 (figura 13.8). En este pasaje musical el movimiento se ralentiza y se vuelve más lírico. La melodía está constituida por dos voces separadas en registro, por tanto apreciables ambas a la escucha, y superpuesta a un fondo armónico de notas largas y escaso movimiento interpretado por la sección de cuerdas en una dinámica de piano sobre la que la guitarra expresa sin dificultad el lirismo que la melodía requiere. Las maderas perturban muy ligeramente los cambios de fraseo de la melodía.

Existen dos puentes musicales en la exposición para enlazar las repeticiones del tema principal: el primero (cc.23 a 26) (figura 13.11) mediante una secuencia rítmica de acordes; el segundo (compases 40 a 62) (figura 13.12) más extenso al que se le añade unas escalas de *pizzicatos* en la guitarra. Este último puente se empleará después en la reexposición para enlazar los dos temas (compases 267 a 288). En dichos puentes la guitarra adopta el papel protagonista, primero con una secuencia rítmica de acordes y después con una escala de *pizzicatos* que se va trasladando armónicamente. En ambos casos, aunque de manera diferente, la sonoridad de la guitarra es muy interesante y se escucha sin problemas, ayudada también porque el fondo armónico en el que se mueve es bastante plano.

La sección de Desarrollo se caracteriza por un continuo diálogo orquestal muy rítmico y de enorme movimiento que se combina con una mezcla de texturas musicales generadas a partir de gestos musicales de los temas expuestos y en el que participan todos los instrumentos con gran alternancia. En los tres primeros bloques que constituyen esta sección la guitarra interpreta una secuencia muy rítmica de acordes densos rasgueados.

Dicha secuencia se superpone a un diálogo de gestos musicales entre la sección de maderas y metal y la sección de cuerdas que es diferente en cada bloque: primero el gesto musical del inicio del segundo tema, después un gesto de trino de larga duración y por último la escala de pizzicatos del puente musical. En todos los casos se percibe a la escucha con claridad la secuencia de acordes que el oído entiende como superpuesto al diálogo orquestal (figuras 13.14, 13.16 y 13.18).

Los compases 172 a 177 del tercer bloque son una excepción a la regla general (figura 13.17), ya que en ellos la guitarra participa del diálogo, en este caso con los violines y viola, constituyendo el resto de instrumentos un fondo estructurado en dos planos, el primero interpretado por la sección de maderas y metal de notas muy largas y perfil plano y el segundo en los bajos de la sección de cuerdas a través de un patrón rítmico de semicorcheas con *ostinato* sobre la misma nota. El oído en este caso identifica con claridad el diálogo musical en el que la guitarra sale airosa sin dificultad.

El cuarto bloque de la sección de Desarrollo la guitarra participa fundamentalmente en el acompañamiento de los temas, estableciéndose nuevas relaciones orquestales algunas de las cuales afectan a la sonoridad de la guitarra:

- Acompañamiento del tema principal interpretado por flauta y clarinete (compases 196 a 202). La guitarra realiza un contrapunto basado en saltos de cuartas y quintas de amplio recorrido en el registro en el que la guitarra sufre, perdiéndose la escucha de algunas notas a partir del compás 199. El motivo puede ser la gran interferencia entre notas de los diferentes instrumentos y la no existencia de un hilo melódico conductor o patrón reconocible en la guitarra (figura 13.56).

- Acompañamiento de la segunda frase del tema principal con una secuencia de arpeggios en la guitarra (compases 209 a 212). El resultado es satisfactorio igual que en la exposición (figura 13.7).

- Acompañamiento del tema secundario interpretado por los violines y viola (compases 224 a 236). Ocurre algo parecido al caso anterior, perdiéndose la escucha de algunas notas y el motivo es también el mismo (figura 13.10).

En la Reexposición no hay modificaciones en la instrumentación con respecto a la Exposición por lo que se producen las mismas relaciones orquestales entre la guitarra y el resto de instrumentos que en la Exposición, de manera que son aplicables las mismas reflexiones hechas en aquella sección para los pasajes en los que existe confrontación.

Podríamos concluir que la dificultad es bastante considerable con una confrontación directa con cierta dificultad en 138 compases de 334 lo que constituye un grado de dificultad medio-alto del orden del 41,32%. En la figura 13.57 se refleja un diagrama comparativo de los grados de dificultad de los diferentes movimientos del concierto.



Figura 13.56 Contrapunto de la guitarra con tema principal, cc.196-201

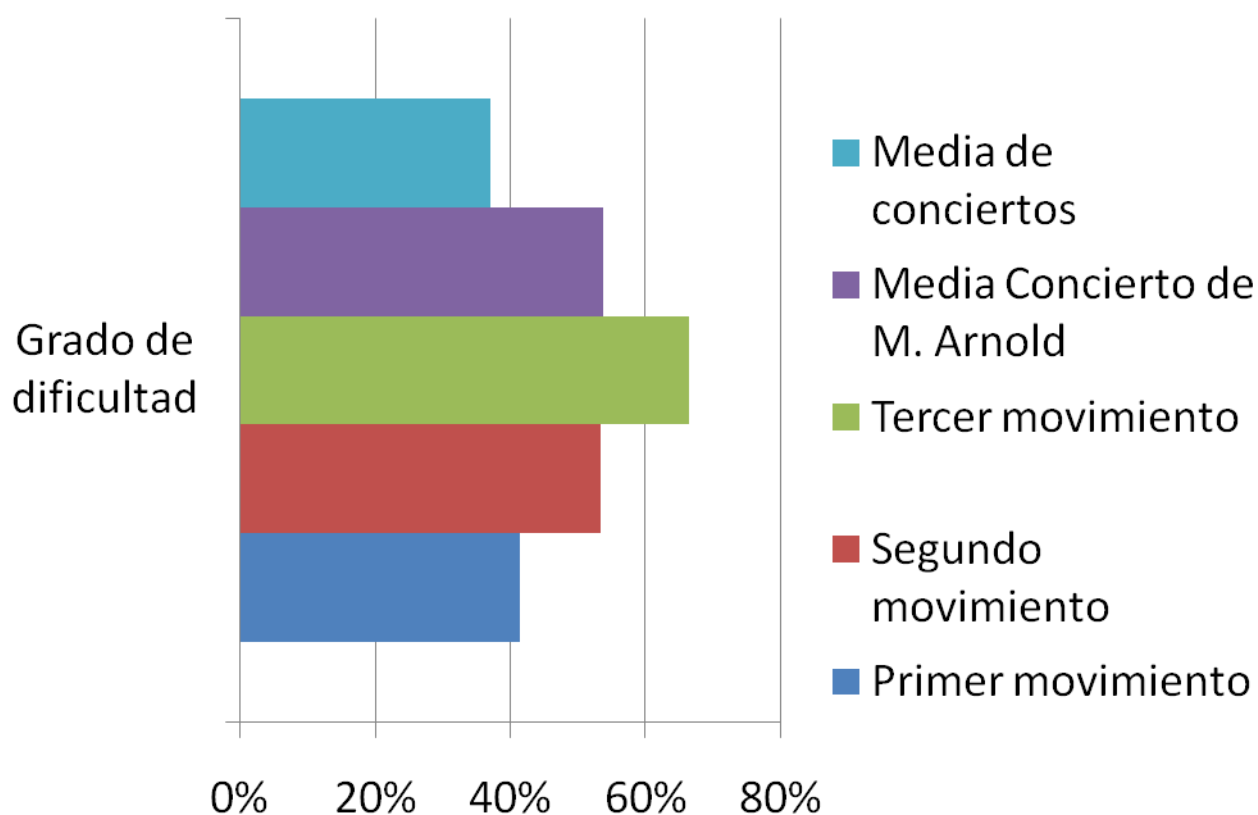


Figura 13.57 Diagrama de barras de grado de dificultad

13.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

Se trata de un movimiento con escasa densidad orquestal, acercándose más al concepto de banda de jazz, muy participativo con gran alternancia en la actuación de los instrumentos y con cambios marcados en la dinámica musical.

La guitarra participa tanto en el papel melódico como colabora en el fondo armónico. No obstante la melodía de aire de blues es exclusiva de la guitarra, lógico por otra parte, dada su clara connotación guitarrística; el resto de instrumentos interpretan únicamente el gesto musical más representativo de ésta.

La guitarra interpreta las melodías de todos los temas y lo hace en diferentes pasajes:

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 4 a 5, 9 a 10, 12 a 13, 18 a 19, 73 a 74, 121 a 125, 142 a 145, 150 a 154 y 231 a 233. Corresponden a la interpretación del primer tema y se trata de pasajes de poca dificultad ya que la melodía se superpone a un escaso o nulo fondo armónico caracterizado por un perfil plano de poca densidad orquestal o por gestos musicales fugaces interpretados por la flauta a gran distancia en el registro (figura 13.21, 13.26, 13.27 y 13.30).

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 25 a 42, 57 a 62, 206 a 212 y 217 a 227. La melodía interpretada en la guitarra se enfrenta a una sonoridad disonante continua en la sección de cuerdas, generada a partir de un gesto musical repetitivo que el oído acaba filtrando a favor de la melodía. En consecuencia el resultado es bastante satisfactorio ya que la melodía además de ser escuchada se presenta arropada en un atmosfera muy propicia. El pasaje correspondiente a los compases 57 a 62 presenta sin embargo una variante que es preciso comentar: la melodía se interpreta sobre un diálogo entre la sección de maderas y metal y los bajos de la sección de cuerdas, cada una de ellas con un gesto musical diferente pero repetitivo. La consecuencia sonora es similar a lo señalado anteriormente, en el sentido en el que el oído identifica el diálogo sobre el que se superpone la melodía, así como los gestos musicales generadores, de manera que es capaz de filtrar éste y dar paso a la escucha de la melodía, interiorizada por otra parte ya por el oyente al ser expuesta varias veces en la exposición (figuras 13.31, 13.32, 13.33 y 13.34).

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 97 a 114, 129 a 134, 157 a 172, 178 a 184. Se trata de la melodía correspondiente al gesto musical rápido de semicorcheas que dialoga con la sección de maderas. En todos los casos dicha melodía se superpone sobre un fondo armónico de perfil plano de notas largas (en alguna ocasión *ostinato* sobre una misma nota) interpretado por la sección de maderas que no dificulta apenas la escucha de una melodía rápida de amplio recorrido en el registro y perfil dinámico (figuras 13.38, 13.39 y 13.40).

-Pasaje musical correspondiente a los compases 82 a 92. Se trata de una melodía cromática andante sobre un fondo armónico homófono de ritmo de negra constante en la

sección de cuerdas. La guitarra sale airosa gracias a la interpretación en modo pizzicato de las cuerdas que limita la proyección sonora de éstas y al perfil completamente plano de dicho fondo (siempre sobre las mismas notas) (figura 13.37).

-Compases 1, 6 y 71. La guitarra interpreta una melodía de saltos de tritono y cuarta que se superpone a un fondo armónico generado en las cuerdas; en el primer caso se superpone a unos trinos pianísimos y en el segundo a unos armónicos. En este caso sale airosa la guitarra por la diferencia dinámica (figuras 13.21 y 13.25).

La participación de la guitarra en el acompañamiento, se produce tanto en los puentes musicales como en los temas, constituyendo el fondo armónico o parte de él o también interpretando gestos musicales confrontados con el resto de la orquesta. En este caso estarían los siguientes pasajes:

-Pasajes musicales correspondientes a los compases, 14 a 17, 52 a 55 y 65 a 70. Se trata de pasajes en los que la guitarra genera un fondo armónico continuo constituido por una sucesión de arpeggios. Hay dos situaciones diferentes: sirve de fondo armónico al que se le superponen melodías (65 a 70) o se integra dentro del fondo con el resto de instrumentos (14 a 17 y 52 a 55), éstos últimos con diferentes gestos musicales. El resultado en ambos casos es satisfactorio ya que el oído enseguida identifica la secuencia, de sonoridad tan guitarrística por otra parte. Únicamente la trompa en el compás 70 dificulta el sonido del arpeggio final (figuras 13.22, 13.24 y 13.36).

-Pasajes musicales correspondientes a los compases, 42 a 46 y 212 a 216 y también los compases 103 a 107 y 173 a 177. Se trata de pasajes en los que la guitarra acompaña con un contrapunto a la melodía interpretada en otros instrumentos. Es la confrontación en la que la guitarra sufre más, al aumentar la posibilidad de interferencia y contar con la desventaja de no ofrecer al oído un patrón reconocible frente a la melodía ya interiorizada por éste. Como excepción a esta regla están los pasajes 103 a 104 y 173 a 177 gracias a que la guitarra proporciona al oído una nota pedal con salto grande de registro (tres octavas) que ayuda a reconocer más fácilmente el sonido de ésta (figura 13.58 y 13.38 respectivamente).

-Pasajes musicales correspondientes a los compases, 20 a 22, 78 a 81, 117 a 120, 125 a 128, 187 a 197 y 228 a 230. Se trata de pasajes en los que la guitarra se enfrenta a gestos musicales reconocibles interpretados en el resto de instrumentos y en los que ésta siempre interpreta el mismo gesto: secuencia de intervalos de octavas con cambio marcado de ritmo. Se trata de un gesto con mucha fuerza, amplio en registro, que capta rápidamente la atención del oyente y que enseguida identifica (figuras 13.23, 13.26 y 13.37).

El grado de dificultad de este movimiento es alto a pesar de existir menos densidad orquestal, identificándose 125 compases de 235 en los que existe una confrontación de la guitarra con la orquesta con una dificultad potencial, lo que supone un 53,19%. (figura 13.57).

Figura 13.58 Repetición melodía complementaria segundo tema, cc.42-47

13.3.3 TERCER MOVIMIENTO

Se trata de un movimiento fundamentalmente melódico y de carácter contrapuntístico, especialmente el tema principal formado por dos voces en canon imitativo. Cuando el tema principal es interpretado por la guitarra, ésta lleva a cabo ambas voces, mientras que cuando dicho tema se traslada a la orquesta las voces son interpretadas por dos instrumentos diferentes (flauta y clarinete o trompa y sección de cuerdas al unísono). No se producen apenas diálogos musicales salvo los propios de las repeticiones de los temas al cambiar de instrumentación.

El tema principal siempre se acompaña por una melodía en contrapunto de mucho movimiento. Cuando es interpretado por la guitarra el contrapunto corre a cargo de los bajos de la sección de cuerdas, mientras que cuando es interpretado por la flauta y el clarinete corre a cargo de la propia guitarra. Cuando la interpretación corre a cargo de la trompa y la sección de cuerdas la guitarra no interviene y el contrapunto es el de mayor movimiento interpretado en alternancia por la flauta y el clarinete.

Los pasajes musicales en los que la guitarra se enfrenta a la orquesta son

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 9 a 16 y 138 a 146. Son pasajes en los que la guitarra interpreta la melodía del tema principal en dos registros ampliamente separados con tímbricas diferentes (brillante y grave); la guitarra se oye sin dificultad, especialmente la melodía que se desarrolla en un registro a distancia suficiente del violonchelo y contrabajo (figura 13.42).

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 17 a 33 y 170 a 185. En este caso la guitarra efectúa el contrapunto con la melodía del tema principal, en ambos casos interpretando la misma melodía. El hecho de que la interferencia de voces es elevada, a pesar de estar separadas en registro en los diferentes instrumentos (flauta, clarinete y guitarra), y que el oído prioriza la escucha de la melodía principal, tiene como consecuencia que las notas del registro medio de la guitarra se vean afectadas y se perciban con menos claridad. (figuras 13.43 y 13.46).

-Pasaje musical correspondiente a los compases 73 a 90 y 186 a 202 en el que el papel protagonista corresponde a la guitarra que interpreta el tema principal transformado mediante un trémolo acompañado que se va trasladando armónicamente a toque de trompa (intervalo de segunda ascendente). Dicho trémolo se superpone a un fondo armónico interpretado en piano por la sección de cuerdas con escasa densidad orquestal y gesto ascendente de notas repetitivo. La guitarra en esta ocasión no tiene problemas para ser escuchada incluso en las entradas de la trompa, en parte gracias al sonido del trémolo que se fija fuertemente en el oído (figura 13.45).

El segundo tema se puede considerar más como una melodía acompañada que como un tema contrapuntístico. La guitarra se enfrenta a la orquesta en los siguientes pasajes:

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 33 a 43, 51 a 57, 146 a 156 y 164 a 170. En todos estos pasajes la guitarra interpreta la melodía del segundo tema. El acompañamiento lo proporciona ella misma a través de sus acordes y la sección de cuerdas mediante dos planos: uno generado por los acordes de la viola y los bajos de la sección de cuerdas y otro constituido por un gesto musical que se repite en los violines. En las repeticiones del tema (51 a 57 y 164 a 170) se incorporan al fondo de acompañamiento las maderas y la trompa con un gesto ascendente-descendente de intervalo de segunda y el compás final se intensifica aumentando la frecuencia del gesto de las maderas y trompa y quedando un solo plano de acordes en la sección de cuerdas. La sonoridad de la guitarra se escucha bien gracias probablemente a que el oído identifica fácilmente los gestos musicales que integran el fondo. En el compás final de las repeticiones la guitarra cuenta con la ventaja del perfil melódico de mayor movimiento y de la brillantez de las notas del registro alto (figuras 13.47 y 13.49).

-Pasajes musicales correspondientes a los compases 43 a 49 y 156 a 164. Son pasajes en los que la melodía es interpretada por la sección de maderas: primer pasaje el clarinete y segundo pasaje la flauta. La melodía se superpone sobre un fondo de acompañamiento interpretado por la sección de cuerdas estructurado a su vez en dos planos de la misma manera que se hacía cuando era la guitarra la que interpretaba el tema. A lo anterior se añade un nuevo plano melódico con una melodía en contrapunto a la principal interpretada por la guitarra, idéntica en ambos pasajes. En esta ocasión ocurre algo parecido a lo que ocurría con el primer tema, aunque la interferencia es menor, al tratarse sólo de dos líneas melódicas; mejora algo más cuando la melodía principal es interpretada por la flauta gracias a que la separación de registro es más clara. Por otra parte, los acordes de la guitarra afianzan en mayor medida la sonoridad de ésta (figura 13.48).

En cuanto al tercer tema hay que distinguir claramente dos situaciones: cuando la guitarra interpreta la melodía, en donde la densidad orquestal y la dificultad de confrontación de la guitarra con la orquesta es baja, y cuando la guitarra sirve de acompañamiento a la melodía principal en cuyo caso aumenta considerablemente el nivel de enmascaramiento de notas entre instrumentos y la densidad orquestal.

En el primer caso tenemos los siguientes pasajes:

-Pasaje correspondiente a los compases 94 a 109. La melodía interpretada por la guitarra se superpone a un fondo armónico de perfil plano y notas largas interpretado en la sección de cuerdas. Se trata por tanto de un pasaje en el que la guitarra se mueve sin dificultad (figura 13.50).

En el segundo caso tenemos los siguientes:

-Pasajes correspondientes a los compases 110 a 125 y 203 a 211. En el primero, la melodía corre a cargo de los violines y la viola y en el segundo, de la trompa. Se constituye un fondo armónico plano entre el resto de instrumentos de la orquesta. La guitarra por su parte crea un plano armónico independiente en el que combina diferentes diseños de acordes: verticales, arpegiados en forma de escalas ascendentes o arpegiados con perfil melódico ondulante. En ambos pasajes la guitarra sufre, saliendo airosa en los acordes con diseño ondulante quizás por la facilidad con la que el oído se adapta a este diseño. La igualdad de la dinámica de la guitarra con los instrumentos que interpretan la melodía no ayuda y empeora en el caso de la trompa en el que la dinámica es fortísimo (*ff*) (figuras 13.51 y 13.52).

Por último, en el pasaje musical correspondiente a la coda final tenemos que la guitarra sufre en los primeros compases, debido a que la dinámica *ff* de toda la orquesta apaga la secuencia de octavas interpretadas sobre el puente de la guitarra que de por sí tiene poca proyección de sonido (figura 13.53). El resto de compases en los que la guitarra se defiende con rasgueos de acordes densos, ésta sale bastante más airosa aunque como ocurre en los finales de dinámica fuerte, se aprecia más la rítmica del rasgueo que el propio sonido del acorde (figura 13.54).

Como ocurre en el resto de movimientos existen múltiples confrontaciones de la guitarra con la orquesta que proporcionan una dificultad potencial alta, la más alta de todos ellos, que se produce en 154 compases de 232, es decir un 66,38%. En la figura 13.57 se puede ver un diagrama comparativo con el resto de movimientos.

13.3.4 RECURSOS DE LA GUITARRA

En este apartado se trata de analizar en qué medida el compositor hace uso de recursos instrumentales característicos de la guitarra y, en consecuencia, obtener una visión del grado en el que acerca su obra al idioma del instrumento.

Seguidamente se realiza una cuantificación de dicho uso distribuida en cada uno de los diferentes movimientos.

En el **primer movimiento** (284 compases de guitarra) observamos el siguiente uso de recursos

-Trémolo: 15 (5,28%).

-Pizzicatos: 28 (9,86%).

- Escalas rápidas: 10 (3,52%).
- Rasgueo: 54 (19,01%).
- Acordes densos: 54 (19,01%).
- Presencia de bordones: 95 (33,45%).
- Arpeggios: 13 (4,58%).
- Armónicos: 16 (5,63%).
- Arrastre: 3 (1,06%).
- Toque en el puente: 18 (6,34%).
- Ligados: 47 (16,55%)
- Número de recursos: 11 (78,6%)

En el **segundo movimiento** (198 compases de guitarra) la utilización de recursos es la siguiente:

- Trémolo: 28 (9,86%).
- Pizzicatos: 4 (2,02%).
- Escalas rápidas: 11 (5,55%).
- Presencia de bordones: 63 (31,82%).
- Arpeggios: 14 (7,07%).
- Armónicos: 8 (4,04%).
- Arrastre: 7 (3,54%).
- Toque en el puente: 6 (3,03%).
- Adornos: 13 (6,57%).
- Número de recursos: 9 (64,29%)

En el **tercer movimiento** (215 compases de guitarra) el uso de recursos ha sido el siguiente:

- Trémolo: 34 (15,81%).
- Pizzicatos: 4 (1,86%).

- Escalas rápidas: 16 (7,44%).
- Rasgueo: 18 (8,37%).
- Acordes densos: 39 (18,14%).
- Presencia de bordones: 100 (46,51%).
- Arpeggios: 18 (8,37%).
- Armónicos: 23 (10,7%).
- Arrastre: 1 (0,47%).
- Toque en el puente: 8 (3,72%).
- Ligados: 13 (6,05%)
- Número de recursos: 11 (78,6%)

Los datos obtenidos se reflejan de una forma gráfica en el diagrama de barras de la figura 13.59. En dicho diagrama de barras se refleja cada uno de los recursos y su índice porcentual obtenido en cada uno de los movimientos del concierto.

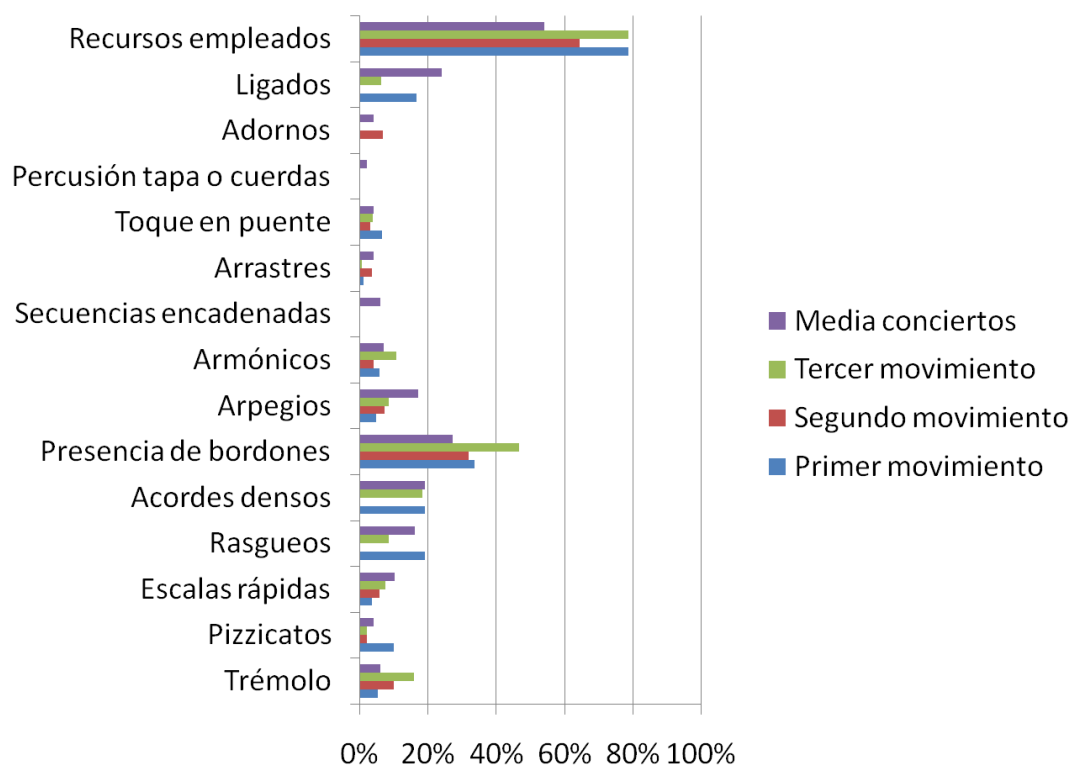


Figura 13.59 Diagrama de barra de recursos de guitarra

Se observa un elevado uso de recursos en todos los movimientos, destacando el uso novedoso del pizzicato, poco habitual en los mismos. Este despliegue de recursos tiene mucho que ver con la faceta jazzística ampliamente explotada en la guitarra, especialmente en el segundo movimiento. Los números anteriores constatan que estamos por tanto ante un concierto tremendamente guitarrístico. También resulta interesante la gran presencia de bordones claramente por encima del resto de recursos y de la media del resto de conciertos. Para el compositor parece un elemento clave para solventar muchos pasajes de dificultad ya que el concierto se mueve en un grado de dificultad medio-alto.

13.4. ESTILO MUSICAL

El concierto sitúa a la guitarra en un entorno de orquesta de jazz, alejándola de la visión tradicional de guitarra clásica española y de un puro acercamiento idiomático al instrumento. La propia concepción orquestal, ligera, rítmica y en la que son frecuentes los diálogos y la participación activa de los diferentes instrumentos, refuerzan esta afirmación. No obstante, el anterior discurso musical se rompe sorprendentemente en el tercer movimiento en el que el discurso gira de repente hacia el pasado musical, probablemente teniendo presente en el imaginario del compositor el laúd renacentista, a tenor del fuerte aire modal de los temas, del carácter contrapuntístico de muchos de sus pasajes y de la estructura del movimiento, mucho más clara y sin apenas desarrollo que contrasta con los movimientos anteriores.

La estructura de los movimientos, con la excepción del tercero, es compleja con fronteras difusas y con secciones de desarrollo amplias, acordes con la idea jazzística del discurso. Sin embargo, el punto de inicio de las reexposiciones es paradójicamente muy claro aunque éstas se efectúan siempre variando el orden de la exposición, supeditado siempre al mantenimiento del movimiento musical de la sección de desarrollo.

La construcción de los temas difiere bastante de un movimiento a otro. Los del primero son esencialmente melódicos con escasa orquestación, los del segundo se conciben más bien como bloques temáticos, bastante estáticos y los del tercero, se caracterizan por una estructura y fraseos claros y un aire animado, cantable o bailable.

El concepto de bloque temático que se presenta en el segundo movimiento es novedoso y además se efectúa de dos formas diferentes. En el primer tema se separa la exposición de los principios armónicos de la exposición de la melodía aunque los primeros proporcionen el entorno sonoro disonante en el que se desarrolla ésta. Dichos principios armónicos se plasman en determinadas relaciones interválicas en las que predomina el tritono superpuesto a una cuarta, a la que le siguen en menor medida la tercera menor y la sexta mayor. El segundo tema por su parte, lo conforman dos melodías, una principal y otra complementaria, ambas flotando en el mismo fondo sonoro en el que predomina

la relación de tritono superpuesto a una cuarta, protagonista del patrón armónico del primer tema.

Los puentes musicales abundan sobre todo en las secciones de desarrollo y tiene como objetivo subsanar las carencias propias de los temas. Así tenemos por ejemplo que en el primer movimiento constituyen pasajes musicales fuertemente orquestales muy rítmicos y con gran participación de los instrumentos traducida en general en continuos diálogos con líneas melódicas independientes y diferentes diseños musicales en los gestos que constituyen dichas líneas. Vienen a paliar por tanto la escasez de orquestación de los temas. En el segundo movimiento sin embargo, buscan romper el estatismo inherente a los temas, especialmente al primero. En consecuencia son fuertemente rítmicos, en especial los que conforman el segundo bloque de la sección de desarrollo con escalas rápidas distribuidas por todos los instrumentos.

El perfil melódico de los temas se presenta en tres diferentes formas: uno plano, al que corresponden la segunda frase del tema principal del primer movimiento y la melodía del primer tema del segundo movimiento; otro, por grados contiguos, ondulante en el tema principal del primer movimiento y ascendente en la melodía complementaria del segundo tema del segundo movimiento; y un último, el más común, de perfil variable constituido por continuos saltos en diferentes direcciones, al que corresponde el tema secundario del primer movimiento, la melodía principal del segundo tema del segundo movimiento y los tres temas del tercer movimiento.

Desde el punto de vista armónico los temas de los dos primeros movimientos son en general ambiguos, a excepción del tema secundario del primer movimiento. Por el contrario, los temas del tercer movimiento presentan una armonía modal variada (dórico, frigio y mixolidio), clara y estable. La estabilidad armónica sólo se rompe cuando se transforma el primer tema, donde se aumenta considerablemente el ritmo armónico.

El tema principal del primer movimiento es un claro ejemplo de carácter camaleónico ya que la melodía se adapta a diferentes armonías que se sugieren con ligeros cambios en el acompañamiento que en la mayoría de los casos no consolidan firmemente la tonalidad.

En el caso del segundo movimiento la ambigüedad está más relacionada con la atonalidad de los temas, especialmente el primero. El segundo tema sin embargo aunque se soporta sobre la mismas relaciones interválicas que el anterior presenta melodías que podrían sugerir una armonía implícita propia del *blues*.

Los puentes musicales por su parte presentan una enorme inestabilidad armónica y un considerable aumento del ritmo armónico.

Un aspecto muy interesante del concierto es el tratamiento del movimiento musical. A lo largo del concierto existe un permanente cambio en el flujo musical, conseguido fundamentalmente a través de cambios melódicos y rítmicos. Dichos cambios se

producen en las transiciones de los temas, incluso entre el cambio de frase y por supuesto, en los puentes musicales donde el movimiento musical llega a su máximo apogeo. El procedimiento más utilizado en el desarrollo del movimiento musical es el cambio de pasajes fluidos a pasajes con retención musical con una gran variedad de mecanismos utilizados para ello.

Por ejemplo, en el cambio de frase en el tema principal del primer movimiento se produce un cambio melódico y rítmico mediante el cual se pasa de la fluidez musical proporcionada por la melodía ondulante de notas que transitan por grados contiguos a una melodía de ritmo repetitivo y plana que retiene la música en una especie de *ostinato*. Este mismo proceso se repite en mayor medida de manera orquestada en los puentes musicales de la sección de desarrollo en donde la fluidez musical es fruto del diálogo instrumental y la retención corre a cargo de la guitarra con una secuencia de acordes muy rítmicos interpretados sobre el puente de dicho instrumento.

La transición del tema principal al tema secundario proporciona el movimiento musical inverso, pasando de una música retenida a un aumento del flujo musical. La retención musical en la segunda frase del primer tema es mayor en este caso debido a la existencia de un nuevo plano musical constituido por la secuencia de acordes arpegiados interpretados en la guitarra. El cambio que se produce en el perfil melódico cuando entra el tema secundario consigue recuperar la fluidez musical perdida.

Este mismo proceso de cambio de flujo musical se realiza de una manera más efectiva en la segunda parte de la sección de desarrollo del segundo movimiento en el que los pasajes de enorme fluidez constituidos por el gesto musical de escalas rápidas de semicorcheas se combinan con pasajes de retención musical enfatizados por una dinámica de *fortísimo*.

También se produce dicho proceso en el tercer movimiento, con la entrada del primer tema transformado. En esta ocasión la retención musical es consecuencia del trémolo interpretado en la guitarra que parece avanzar a tirones con los ascensos en crescendo interpretados en la trompa. Asimismo, el cambio métrico en la melodía complementaria del segundo tema del segundo movimiento proporciona un efecto de retención añadido a la resultante cuando se cambia de melodía dentro del tema.

El movimiento musical no se restringe exclusivamente al proceso de fluidez-retención musical, también aparecen otros procedimientos. Por ejemplo, en el segundo movimiento el proceso de aumento de movimiento es gradual alcanzando su máximo en la segunda parte de la sección de desarrollo. En este último caso, el movimiento musical añade el cambio dinámico como nuevo ingrediente. El pasaje musical correspondiente a los compases 68 a 72 es un claro ejemplo de ello. Otro pasaje no menos interesante es el de los compases 82 a 92, compases finales de la primera parte de la sección de desarrollo, en el que la música se detiene en un andante cuya dinámica va decreciendo hasta un pianísimo que acaba enfatizando la entrada en fortísimo de la melodía de la flauta con la que se inicia la segunda parte de dicha sección.

El cambio tímbrico combinado con el rítmico también produce pasajes de movimiento musical interesantes. El caso más representativo se produce en los puentes entre repeticiones del tema principal del primer movimiento, que tiene un efecto muy jazzístico, en el que se combina la secuencia de acordes sincopados en diferente tiempo de compás con escalas de *pizzicatos*, ambos interpretados en la guitarra

La orquestación del concierto presenta un elevado grado de dificultad potencial, con una participación muy activa de todos los instrumentos y en especial de la guitarra, cuya participación está en torno al 90% del tiempo. La guitarra interpreta tanto la melodía de los temas como su acompañamiento cuando éste es interpretado en otros instrumentos. En los puentes musicales participa en los diálogos y confrontaciones orquestales de múltiples formas que van desde líneas melódicas a secuencias de acordes, ya sean arpegiados, rasgueados o sincopados.

Todo ello genera situaciones variadas de dificultad que van de menor, cuando la guitarra interpreta las melodías de los temas, a mayor, cuando la guitarra interpreta un contrapunto con la melodía del tema interpretada por otro instrumento. Es en este último caso en donde se produce el mayor enmascaramiento de notas y por tanto donde la guitarra sufre en mayor medida.

La dinámica en la orquesta es importante en este concierto, prueba de ello son las múltiples indicaciones en las pautas de todos los instrumentos, incluida la guitarra. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en otros conciertos, no se discrimina positivamente a la guitarra, de manera que en las confrontaciones no se ve favorecida por una diferencia dinámica. Como siempre hay alguna excepción y este es el caso del pasaje con el que se arranca el segundo movimiento y que posteriormente se repite en el compás 71. La guitarra interpreta una melodía de saltos de tritono y cuarta que se superpone a un fondo armónico generado en las cuerdas; en el primer caso se superpone a unos trinos pianísimos y en el segundo a unos armónicos.

Se aprecia por último un amplio uso del número de recursos *guitarrísticos* en todos los movimientos del concierto. Se trata de un uso distribuido en el que sólo destaca el uso de bordones con amplia presencia en todos los movimientos. Cabe destacar como novedad interesante el uso de recursos poco o nada habituales, tales como *pizzicatos*, toque en el puente y trémolos que se dan en todos los movimientos, aunque en menor medida que el anterior.

CAPÍTULO XIV

CONTRIBUCIÓN DE LA GUITARRA EN EL ESTILO MUSICAL

El discurso musical es el primer factor condicionante del estilo, de modo que cuanto más definido sea éste más fuerte será dicho condicionamiento. El discurso que evoca claramente la guitarra barroca o su entorno musical presenta fuertes condicionantes. El primero es el que afecta a la estructura, abundando las formas musicales de tema con variaciones y rondós. Predomina la organización basada en la repetición de temas y la ausencia de puentes musicales. La armonía es claramente tonal y con numerosas flexiones modales y la melodía presenta un escaso cromatismo. El concierto de Bacarisse y la Fantasía para un gentilhomme son un claro ejemplo. En el caso de la Fantasía el condicionamiento es total, ya que está constituido como una Suite de piezas barrocas para guitarra orquestadas con una cita literal importante. La guitarra se convierte en un protagonista casi absoluto, mostrando todas sus facetas, melódicas y armónicas, en el desarrollo de los temas.

Algo similar ocurre cuando el discurso está claramente inmerso en el mundo flamenco, como es el caso del concierto de Maurice Ohana. En este caso la estructura está fuertemente condicionada en primera instancia por la propia selección de palos del flamenco y por una organización orientada a los patrones musicales rítmico y métricos característica de este tipo de música. La improvisación inherente a ella, nos lleva también a un nuevo concepto de tema, esencialmente rítmico, sin una estructura y fraseo fijos, variando en cada repetición en la que sólo se mantiene el esqueleto rítmico. La búsqueda de la esencia sonora flamenca determina el colorido musical tanto en el plano horizontal, melódico, como en el vertical, armónico. El acercamiento del discurso al canto profundo se efectúa con cadencias melódicas de microtonos con las que poder representar una melodía tremendamente melismática. La expresividad del canto o "duende" se plasma a través de pasajes muy cromáticos y atonales. La orquestación también se ve afectada por la incorporación de numerosos instrumentos de percusión para enfatizar la atmósfera sonora étnica y de enorme expresividad del mundo flamenco.

El discurso musical del Concierto de Malcolm Arnold es un caso singular en este sentido, ya que su discurso partido genera dos condicionantes que no tiene ninguna relación musical entre ellos: el primero sobre los dos primeros movimientos, cuya referencia musical es el jazz y el segundo, que actúa exclusivamente sobre el tercero, que nos traslada el discurso al laúd renacentista.

Un discurso en torno a la guitarra jazzística, afecta en primera instancia a la propia estructura del concierto, ya que requiere amplias zonas de desarrollo con fronteras entre secciones difuminadas y abundancia de puentes musicales. La orquestación en este caso

recrea la de una banda musical, ligera y rítmica con la participación muy activa de los instrumentos con frecuentes diálogos, tanto en un papel principal como en el de acompañamiento del resto. También la armonía de acuerdo con el discurso debe hacer alguna referencia al jazz, introduciendo ciertos condicionantes armónicos, como por ejemplo la referencia al *blues* del segundo movimiento. Asimismo, el movimiento musical constituye una pieza clave del discurso, en donde la dinámica orquestal es muy importante. Existe una amplia variedad de mecanismos melódico-rítmicos que proporcionan una retención, ralentización y acentuación variable del flujo musical.

El discurso cuya referencia es el laúd, nos condiciona a un mundo musical que nada tiene que ver con el anterior, con una clara estructura y organización temática, abundancia de melodías contrapuntísticas y armonía tonal clara y estable, preferentemente modal, todo acorde con la atmósfera musical medieval que intenta recrear.

Hay discursos por el contrario que condicionan en menor medida. Son aquellos que simplemente evocan referencias musicales abstractas, ya sean geográficas o estéticas, como es el caso del *Concierto del Sur*, que evoca el aire musical andaluz y la idiomática de la guitarra; el concierto de Castelnuovo-Tedesco, cuya referencia es la música italiana con una estética romántica o el *Concierto de Aranjuez*, en el que el compositor lleva la referencia musical al barroco con aire español. En estos casos hay un cierto condicionamiento pero siempre con un grado amplio de libertad que afecta en primera instancia a la estructura del concierto, con alusión a la forma de sonata y con una clara jerarquización de temas; también en la armonía, con un predominio de la tonalidad y la aparición con cierta frecuencia de la cadencia andaluza.

El concierto de Heitor Villa-Lobos aunque podría englobarse en el de las referencias musicales evocadoras y abstractas del grupo de conciertos anterior, presenta sin embargo un discurso muy ligado al propio instrumento de manera que la obra explota las propiedades intrínsecas del mismo en la construcción de las melodías, en donde la progresión musical es su elemento constituyente. La generación de progresiones cuyo patrón generador es un acorde fijo que se desplaza a lo largo del diapasón se realiza en la guitarra de una forma natural. También la armonía se ve influenciada, moviéndose entre tonalidades en las que está siempre presente la sonoridad de la escala pentáfona de sol, conformada por las notas musicales de las cuerdas al aire sol-re-la-mi-si, omnipresentes en los acordes y sobre las que se producen escasas alteraciones, afectando éstas casi exclusivamente a las notas fa y do. La fluidez musical constante es tremendamente guitarrística y el concierto mantiene permanentemente esta condición.

En el extremo opuesto de todo lo anterior encontramos el concierto de Remacha en donde el discurso no es claro, incluso resulta contradictorio, motivo por el cual queda libre de condicionantes, únicamente los que el propio compositor va imponiendo en su discurso particular.

La versatilidad de la guitarra en la construcción de los temas permite la realización de melodías acompañadas, puras y contrapuntísticas. Los diferentes estilos quedan

determinados por la elección y proporción de dichas posibilidades. Así tenemos que la melodía acompañada es la forma preferida por los compositores, utilizada generalmente para construir los temas principales generalmente sobre un fondo de acompañamiento orquestal plano. Suele ser la forma habitual de presentación de los temas en donde la guitarra se escucha sin problemas arropada por los acordes en tiempo de compás fuerte.

Las melodías contrapuntísticas en el propio instrumento son también frecuentes y cuando se producen llevan a la guitarra a los momentos musicales de mayor brillantez del instrumento en donde luce su faceta polifónica y su variedad tímbrica, especialmente cuando las voces se sitúan en los registros extremos de la guitarra. No en vano dichos pasajes suelen ocupar un puesto de honor en el concierto, normalmente abriendo alguno de sus movimientos, como ocurre en el Concierto de Castelnuovo-Tedesco en el que se interpreta una preciosa melodía que abre el segundo movimiento, en el *Concierto de Aranjuez* con la irrupción de la melodía popular juguetona con la que se inicia el tercer movimiento, en la *Fantasía para un Gentilhombre* con la que se abre el *Ricercare* o por último, en el arranque del tema principal en canon imitativo en el tercer movimiento del Concierto de Malcolm Arnold. También sirven en ocasiones para cerrar el movimiento, este es el caso por ejemplo de la evocadora melodía contrapuntística del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* que precede a la coda final.

La interpretación de una melodía pura en la guitarra es menos habitual, ya que en gran medida merma sus posibilidades polifónicas. Es normal encontrar interpretaciones de melodías acompañadas ligeramente por los bajos de los bordones o directamente en los bordones. En estos casos es habitual el traslado de las melodías a lo largo del registro proporcionando tímbricas diferentes con un propósito musical. Hay un caso muy representativo de este hecho en la interpretación del tema principal de *Españoleta* de la *Fantasía para un Gentilhombre*, en donde la primera vez que se interpreta la melodía se hace en los bordones mientras que cuando ésta se reexpone después de la *Fanfare* se traslada al registro alto de la guitarra. La interpretación en el registro alto, resulta evocadora y transmite un aire de añoranza mientras que esa misma melodía trasladada a los bordones adquiere un carácter épico y un tinte heroico debido a la sonoridad metálica de éstos. El traslado de la melodía a los bordones resulta ampliamente usado en los conciertos y su proporción de uso define en gran medida el estilo musical. Es ineludible la relación sonora de los bordones con el flamenco, con acentuaciones en tiempos débiles de compás sobre todo cuando acompañan arpeggios; encontramos numerosos pasajes de ello en el *Concierto de Aranjuez* y en el de Maurice Ohana.

Cuando se orquesta una melodía interpretada en la guitarra sin armonizar, la orquestación es ligera, casi camerística, estableciéndose contrapuntos con otros instrumentos. Suelen constituir los pasajes en donde la guitarra sufre más en la lucha por ser oída. No obstante, se habilitan procedimientos que forman parte del estilo del compositor que intentan atenuar en gran medida el problema.

Uno de los procedimientos más comunes y que funciona mejor es la separación de registros para evitar el enmascaramiento de notas entre instrumento. En este aspecto sin embargo, hay un contrapunto que funciona bien como excepción a la regla anterior y que es ampliamente usado en los conciertos de Rodrigo. Se trata del contrapunto de la guitarra con el fagot al unísono en el que se produce un efecto de resonancia que enriquece la sonoridad de la guitarra. En menor medida, pero también utilizado, es el que aprovecha la diferencia en el perfil melódico o en la velocidad melódica de la voz que interpreta la guitarra frente al resto de instrumentos.

A pesar de los inconvenientes antes mencionados el Concierto de Fernando Remacha utiliza para su tema principal una melodía pura desprovista de armonía interpretada en la guitarra, con un claro propósito de extraer de la guitarra su potencial expresivo, muy poco o nada habitual en este tipo de conciertos. La melodía utiliza un cromatismo apoyado en indicaciones dinámicas que utiliza un lenguaje alejado de la escala pentáfona de sol. La fragilidad sonora de esta faceta guitarrística se intenta no quebrar acompañando la melodía con un suave fondo orquestal cromático plano y disonante que enfatiza sutilmente la expresión de lamento que rodea constantemente el pasaje musical.

Los rasgueos son un recurso guitarrístico potente que proporciona fundamentalmente un aire español, especialmente andaluz. Pocos instrumentos tienen un recurso parecido a éste para dotar a los pasajes de ese aire musical, aunque su propósito no sólo se ciñe a ese tipo de pasajes sino que su fuerte componente rítmica también contribuye con todo su potencial en pasajes muy rítmicos, incluso cuando la densidad orquestal es elevada. En el primer caso existen numerosos ejemplos repartidos por el *Concierto del Sur*, *Concierto de Aranjuez* y Concierto de Mauricio Ohana. En el segundo caso hay que destacar el papel rítmico de los acordes rasgueados en los conciertos de Castelnuovo-Tedesco, *Concierto de Aranjuez*, Concierto de Fernando Remacha y Concierto de Malcolm Arnold.

La capacidad de formar acordes densos, abiertos o cerrados es otro recurso potente usado principalmente en el acompañamiento de los temas con un propósito principal armónico-rítmico. Normalmente se arpeggian ligeramente para alargar su sonido. Cuando los acordes son abiertos ocupan una parte amplia de registro que son muy eficaces en la confrontación orquestal al atenuar el enmascaramiento de notas cuando la diferencia de registros entre la guitarra y el resto de instrumentos se estrecha. Los acordes densos cerrados son contundentes y ofrecen el mayor potencial sonoro que la guitarra puede proporcionar. Los acordes densos son un recurso muy empleado en todos los conciertos. Los acordes densos cerrados son habituales en el Concierto de Castelnuovo-Tedesco, mientras que la disposición abierta de los acordes es predominante en el concierto de Heitor Villa-Lobos y en el de Bacarisse.

En lo que respecta al movimiento musical, la guitarra ofrece múltiples posibilidades, siendo la formación de arpeggios una de las más utilizadas y efectivas. La textura musical arpegiada genera un movimiento cíclico que a la vez va reteniendo la música.

Cuando el arpegio en la guitarra es de amplio recorrido en el registro, el resultado sonoro es excelente, en especial cuando se produce con cuerdas al aire ya que se añade un efecto sonoro de "campanela" muy característico de la guitarra. El ejemplo más representativo de este tipo de arpegiado lo encontramos en la cadencia del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* en el que la densidad del arpegio es tan elevada que nos acerca incluso a la sonoridad del arpa. El arpegiado resulta también muy útil en el acompañamiento orquestal cuando se crean planos melódicos diferenciados basados en diferentes texturas, especialmente cuando el plano arpegiado lo constituyen arpegios repetitivos cuyo gesto enseguida acostumbra el oído del oyente que lo identifica frente a otros gestos musicales que se producen simultáneamente en la orquesta con buen resultado en la confrontación de la guitarra con la orquesta, siendo en consecuencia una de las texturas musicales preferidas en este tipo de situaciones.

Asimismo, los trémolos, aunque son mucho menos utilizados proporcionan también una gran retención del flujo musical, también cíclica pero más plana. En este punto resulta muy interesante la combinación del trémolo en la guitarra con el arrastre esforzado de la trompa en el concierto de Malcolm Arnold que produce un efecto de movimiento a tirones. Los trenes de semicorcheas en forma de *ostinato* proporcionan también una retención del flujo musical similar a la anterior pero con una expectativa de resolución .

La fluidez musical en la guitarra se materializa en la mayoría de los conciertos a través de escalas rápidas ascendentes-descendentes, sobre todo en los puentes musicales. Normalmente son escalas de amplio recorrido de registro y perfil por saltos de grados contiguos. Los trenes de semicorcheas en forma de *ostinato* se suelen resolver con la aparición de estas escalas rápidas, provocando un movimiento de retención-fluidez musical muy efectivo. Hay numerosos ejemplos de uso de este procedimiento, en particular en los *Conciertos de Aranjuez*, *Fantasía para un Gentilhombre* y Malcolm Arnold.

La interpolación melódica dentro de una determinada textura musical en la guitarra resulta un procedimiento muy efectivo a la escucha para generar movimiento musical. Parte del hecho de que la melodía ya ha sido interpretada y por tanto asimilada por el oyente previamente. En el momento en el que dicha melodía se interpola dentro de una textura musical repetitiva y de mayor movimiento musical, el oyente reconoce ésta pero impregnada de un mayor velocidad, de manera que el pasaje musical goza de las ventajas propias de la repetición y del nuevo movimiento adquirido. Esta técnica es utilizada en el *Concierto de Aranjuez* en el tercer movimiento, en el concierto de Bacarisse también en el tercer movimiento y en la *Fantasía para un Gentilhombre en Española*, en donde se alcanzan los pasajes más logrados de este procedimiento.

Existen recursos de escasa utilización pero de fuerte efecto que aderezan especialmente los pasajes musicales. El *pizzicato* en escala ascendente proporciona un movimiento musical sincopado muy efectista. La mejor muestra la tenemos en el Concierto de Malcolm Arnold que añade al propio movimiento musical un efecto tímbrico, que convierte por un momento a la guitarra en un contrabajo de una banda de jazz.

Los armónicos, al margen de su sonoridad cristalina tan característica, tienen también efecto en el movimiento musical. Tienen una especial utilidad en las cadencias finales para ir apagando la melodía y dejarla suspendida al final. Lo anterior lo podemos encontrar, por ejemplo, en el final del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* en el que el efecto musical se consigue mediante una escala ascendente de armónicos o también en el *Concierto del Sur*, en el final del primer movimiento, en esta ocasión la melodía va despidiéndose en un andante final. En este último concierto en el segundo movimiento, la utilización de armónicos tiene un efecto añadido consecuencia de su proyección sonora que enfatiza la suspensión de la melodía aumentando en el oyente la expectativa de cambio musical, cambio que efectivamente se produce en el compás siguiente.

La propia fisionomía del instrumento contribuye de diferentes formas en el estilo musical. La percusión sobre las cuerdas o en la tapa, ya sea al aire o sobre un acorde determinado, produce un efecto rítmico acompañado también de uno sonoro, el que proporciona la caja de resonancia. Ejemplos de lo anterior lo encontramos en el pasaje final del primer movimiento del concierto de Bacarisse y en mayor número, en el concierto de Ohana.

La progresión musical también está íntimamente relacionada con la fisionomía del instrumento ya que se puede fácilmente desplazar la posición fija de un acorde a lo largo del diapasón, creando de manera casi natural una progresión musical en su desplazamiento; además si quedan cuerdas al aire se produce de nuevo el efecto campanela característico. La facilidad de crear progresiones en la guitarra contribuye a la aparición de esta forma en estos conciertos que afectan positivamente al movimiento musical. Las progresiones ascendentes van creando a su paso una tensión que acaba finalmente resolviéndose y en las descendentes, la música va cayendo en un estado de languidez y nostalgia hasta un llegar a un punto final de reposo. Por otra parte, las progresiones también facilitan los traslados armónicos y el aumento del ritmo armónico. Asimismo, un desplazamiento sencillo de un traste en el diapasón permite conectar de una manera sencilla tonalidades muy alejadas entre sí, a través de los acordes resultantes involucrados en el citado desplazamiento. Dicho desplazamiento descendente forma parte también de la cadencia andaluza. Esta forma natural de proceder en la guitarra es emulada como procedimiento de flexión entre tonalidades por ejemplo en los conciertos de Fernando Remacha y también en menor medida en el de Malcolm Arnold en los rasgueos de su primer movimiento.

La sonoridad de cuartas y quintas inherente a las cuerdas al aire de la guitarra determina en gran medida el perfil melódico de los temas, con abundantes saltos a intervalos de cuarta y quinta, así como la construcción de acordes mediante superposición de quintas alejados del tratamiento tonal clásico. La importancia del sonido de las cuerdas al aire también condiciona en gran medida la selección de tonalidades en las que se desarrollan los temas ya que las tonalidades con pocos sostenidos o ninguno no presentan alteraciones de las notas sol-re-la-mi-si (se necesitan 3 sostenidos o más), mientras que las que tienen alteraciones de bemoles afectan precisamente de lleno a esas notas,

aunque sean pocas las alteraciones. Por eso las tonalidades más comúnmente empleadas están entre Do M y Re M y sus respectivos relativos. También un dato a tener en cuenta en la selección de tonalidades son las notas pedal en los bordones (de tónica o de dominante), es decir Re, La y Mi. Esto amplía la selección a tonalidades como La M y Rem. En este sentido es relativamente habitual en los conciertos bajar la afinación de la 6ª cuerda de la guitarra a Re ya que ello permite disponer de dos bordones para el pedal de tónica (Re) y uno para el pedal de dominante (La), trabajando de esta forma en las tonalidades principales de Re m o Re M.

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha ofrecido un diseño metodológico cuya eficacia ha quedado demostrada al ser capaz de obtener rasgos identificativos de estilo en una obra de guitarra y orquesta. Si bien la primera parte del método, la que determina los rasgos de estilo compositivos, podría ser empleado para cualquier obra concertante, la segunda parte, la que estudia los rasgos del estilo orquestal, la que caracteriza el balanceo sonoro, está claramente orientada a la orquestación de obras concertantes con la guitarra como protagonista. Precisamente esta segunda parte de la metodología empleada en nuestra investigación, es una de las principales aportaciones de este trabajo.

La utilidad del análisis musical como herramienta orientada a descifrar los rasgos de estilo, a partir de la información musical latente en la partitura orquestal, ha sido satisfactoria. A lo largo del trabajo se ha podido constatar con resultados que muchos de los rasgos de los estilos musicales de los conciertos de guitarra están influenciados en gran medida por el propio instrumento. Se han identificado los rasgos contributivos propios de la guitarra al estilo musical de las obras, a través de diferentes aspectos explorados, como el discurso musical, la armonía, la melodía, el ritmo, la forma de orquestar y la aproximación idiomática de la obra al instrumento.

Asimismo, los rasgos estilísticos descubiertos en los primeros conciertos de guitarra del siglo XX, nos muestran la transformación de la guitarra en el mundo concertante y la nueva forma de desenvolverse en una masa sonora siempre más poderosa que la voz del instrumento, que a la postre contribuye a desarrollar un novedoso balanceo sonoro para el que hay que adoptar soluciones técnicas que en este trabajo han sido identificadas como parte del estilo de las obras.

A la vista de la variedad de los resultados obtenidos, se puede concluir que la selección de conciertos queda justificada y ajustada a nuestras pretensiones ya que representa el conjunto de estilos de la etapa temporal que nos hemos marcado en nuestro objetivo, las dos primeras décadas en las que surge el concierto de guitarra y orquesta, contemplando no sólo los principales conciertos, sino también los compositores más relevantes y sus intérpretes promotores. Sería interesante comprobar y, en consecuencia, abrir una nueva línea de investigación, sobre la evolución del estilo en etapas posteriores.

En el estudio no se ha entrado a determinar en qué medida el estilo de la obra está influenciado por los intérpretes promotores de los conciertos, ni tampoco la desviación del estilo del compositor para adaptarse a la guitarra en comparación con obras para otros instrumentos o formas musicales. Ambos aspectos podrían constituir también nuevas líneas de investigación.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

A. FUENTES

A.1 PARTITURAS

ARNOLD, Malcolm. *Guitar Concerto, Op.67 (1959)*, U.K.: Novello, 2007.

BACARISSE, Salvador. *Concertino en La menor*, Madrid: Ópera Tres Ediciones Musicales, 2000.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Concerto (in Re)*, London: Schott, 1982.

OHANA, Maurice. *Concerto Trois graphiques pour guitare et orchestre*, Paris: Éditions AMPHION, 1969.

PONCE, Manuel. *Concerto for Guitar and Orchestra*, New York: Peer International Corporation, 1970.

REMACHA, Fernando. *Concierto para guitarra y orquesta*. Madrid: EMEC, 1984.

RODRIGO, Joaquín. *Fantasía para un gentilhombre*, London: Eulenburg, 1991.

RODRIGO, Joaquín. *Concierto de Aranjuez*, London: Eulenburg, 1984.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, Paris: MAX ESCHIG, 1971.

A2. GRABACIONES

BITETTI, Ernesto. Instrucción de música de Gaspar de Sanz [Grabación Sonora], Hispavox, 1984.

BITETTI, Ernesto. *Joaquín Rodrigo* [Grabación Sonora]: *Fantasía para un gentilhombre*, Holanda: EMI, 1997.

BITETTI, Ernesto. *Joaquín Rodrigo* [Grabación Sonora]: *Concierto de Aranjuez*, Holanda: EMI, 1997.

BREAM, Julian. *The art of Julian Bream* [Grabación Sonora]: *Arnold: Guitar Concert, op.67*, U.K.: Heritage, 1994

IZNAOLA, Ricardo: Radio clásica RNE [Grabación Sonora]: *Concierto de guitarra y orquesta*, Fernando Remacha, 1991.

ROMERO, Pepe. *Master of the guitar* [Grabación Sonora]: *Concerto for guitar and small orchestra*, Heitor Villa-Lobos, U.S.: DECCA, 2013.

ROMERO, Pepe. *Master of the guitar* [Grabación Sonora]: *Concierto de Aranjuez*, Joaquín Rodrigo, U.S.: DECCA, 2013.

ROMERO, Pepe. *Master of the guitar* [Grabación Sonora]: *Fantasia para un gentilhombre*, Joaquín Rodrigo, U.S.: DECCA, 2013.

ROMERO, Pepe. *Master of the guitar* [Grabación Sonora]: *Guitar Concert nº1*, Castelnuovo-Tedesco, U.S.: DECCA, 2013.

SEGOVIA, Andrés. *A Centenary Celebration* [Grabación Sonora]: *Concierto del Sur*, Manuel Ponce, U.S.: DECCA, 1994.

YEPES, Narciso. *The complete Concerto Recordings* [Grabación sonora]: *Concerto for Guitar and Orchestra Nº1 in D major op.99*, Mario Castelnuovo-Tedesco, Berlin: Deutsche Grammophon, 2016.

YEPES, Narciso: *The complete Concerto Recordings* [Grabación sonora]: *Concertino for Guitar and Orchestra in A minor op.72*, Salvador Bacarisse, Berlin: Deutsche Grammophon, 2016.

YEPES, Narciso: *The complete Concerto Recordings* [Grabación sonora]: *Tres gráficos para guitarra y orquesta*, Maurice Ohana, Berlin: Deutsche Grammophon, 2016.

YEPES, Narciso: *The complete Concerto Recordings* [Grabación sonora]: *Concerto for Guitar and Small Orchestra*, Heitor Villa-Lobos, Berlin: Deutsche Grammophon, 2016.

YEPES, Narciso: *The complete Concerto Recordings* [Grabación sonora]: *Concierto de Aranjuez*, Joaquín Rodrigo, Berlin: Deutsche Grammophon, 2016.

YEPES, Narciso. *La guitarra clásica española* [Grabación sonora]: *Concierto de Aranjuez*, Joaquín Rodrigo, Francia: Deutsche Grammophon, 1969.

YEPES, Narciso. *Joaquín Rodrigo. La obra de un genio (1901-1999). 10º Aniversario* [Grabación sonora]: *Concierto de Aranjuez*, Madrid: SONY Music, 2009.

YEPES, Narciso. *Joaquín Rodrigo. La obra de un genio (1901-1999). 10º Aniversario* [Grabación sonora]: *Fantasia para un gentilhombre*, Madrid: SONY Music, 2009.

A3. ARTÍCULOS

ARRIAGA, Gerardo. “Entrevista con Marysia Szumlakowska, Ana Yepes e Ignacio Yepes”. *Roseta*, nº1, 2009

MARÍAS, Alvaro. “En la muerte de un español universal. Una gran y dispersa discografía”, *Diario ABC*, 4 Junio de 1987.

MASCAGNA, Leonardo. “Entrevista a Ohana” en *Il Fronimo*, julio 1986, Nº 56.

RELAÑO, Alfredo. “Julian Bream. Un inglés que recorre España en busca de los orígenes de la guitarra”, *Diario El País*, Sevilla, 19-5-1984.

RODRIGO, Cecilia. “Extracto de la correspondencia histórica entre Joaquín Rodrigo y Andrés Segovia” publicado en: *fundacionjoquinrodrigo.blogspot.com*, 2012 [fecha de consulta: 15-09-2016].

RODRIGO, Joaquín. “Mi guitarrista”, Diario El Mundo, 4 de Mayo de 1997

YEOMAN, William. “Julian Bream: My life in music” en Gramophone, enero de 2007, www.gramophone.co.uk [fecha de consulta 2-6-2017].

B. BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. *Estudio de orquestación*, Barcelona: Idea Books S.A., 2006

ALCAZAR, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M.Ponce*, México: Etoile, 2000.

ALEIXO, Ricardo: “La guitarra en Madrid (1750-1808). Con un catálogo de la música de ese periodo conservado en las bibliotecas madrileñas”, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2016

ARRIAGA, Gerardo. “Guitarra” en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, p.92.

BERLIOZ, Hector. *Gran traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Ed. Peter Bloom, 2003.

BOLBACH, Pascal. “Maurice Ohana et la guitare” en *les Cahiers de la Guitare*, 2º Trim. 1982, Nº 2.

BONE, Philip James. *The Guitar and mandolin. Biographies of celebrated players and composers for these instruments*. London: Schott, 1914.

BURTON-PAGE, Piers. “Arnold, Malcolm” en : *New Grove Dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie), 2ª Ed., London: Macmillan Publishers, 2001, p.50-53.

CARRILLO, Julián. “Música descongelada”, Publicado en *Mundoclásico.com* (ISSN 1886-0605), 19/12/2002 [fecha de consulta: 16-12-2015].

ESCANDE, Alfonso. *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Madrid: Aguilar, 2012.

ESCORZA, Juan José. “Adame Gómez, Rafael” en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Vol. 1, Madrid: SGAE, 2000, p.72.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. La música española en el siglo XX, Madrid: Fundación Juan March, 1973.

GILARDINO, Angelo. “Heitor Villa Lobos” en *Enciclopedia de la guitarra* (Francisco Herrera Pauner), 3ª Ed., Piles Editorial de Música S.A., 2004, pp.411-414.

HEINE, Christiane. “Bacarisse Chinoria, Salvador” en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid: SGAE, 2000, pp.4-24.

KAMHI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo : historia de nuestra vida*, Madrid : Fundación Banco Exterior, D.L. 1986.

LARUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor, 1989

MARCO, Tomás. Historia de la música española. Siglo XX, Madrid: Alianza, 1998.

MESSIAEN, Olivier. Técnica de mi lenguaje musical, París: Alphonse Leduc, 1964, cap.XVI.

MEYER, Leonard B..Emoción y significado de la música. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.

MOYANO, Eduardo. *Concierto de una vida. Memoria del Maestro Rodrigo*, Ed. Planeta, 1989.

NATTIEZ, Jean Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: C.Bourgois.1987.

NERI DE CASO, Leopoldo. “En torno al estreno del Concierto para guitarra y orquesta de Fernando Remacha”, Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la música española de los años cincuenta, Javier SUÁREZ PAJARES (ed.), Valladolid: SITEM-Glares, 2008, pp.239-257.

NERI DE CASO, Leopoldo. “La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar (1915-1939)” en: *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp.297-314.

OGAS, Julio. “Joaquín Rodrigo ConCierta Cita. Sus conciertos en la década del cincuentaia”, Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña la música española de los años cincuenta, Javier SUÁREZ-PAJARES (ed), Valladolid: SITEM-Glares, 2008, p.113-125.

OTERO, Corazón. *Manuel M. Ponce and the guitar*, Westport : The Bold Strummer, 1994.

OTERO, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco: su vida y su obra para guitarra*, Mexico : Ediciones Musicales Yolotl, 1987.

PATYKULA, John. "A look at the Premiere of Villa-lobos' immortal Concert for guitar, performed by Andrés Segovia", *Classical Guitar*, classicalguitarmagazine.com [fecha de consulta: 15-03-2018]

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*, Madrid: Real Musical, 1985.

PISTON, Walter. *Orquestación*, Madrid: Real Musical, 1978, p.377

REY, Pepe. "Guitarra" en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, pp.90-92.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la 3ª ed.de 1674 y del libro tercero de la 8ª ed de 1697, Zaragoza: Institución *Fernando el Católico* de la Excm. Diputación Provincial (C.S.I.C.), 1979.

SEGOVIA, Andrés. *La guitarra y yo*. Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Andrés Segovia Torres con motivo de su recepción pública el día 8 de enero de 1978, y contestación del Excmo. Sr. D. Federico Moreno Torroba, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978.

SUÁREZ-PAJARES, J. "Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neoclasicismo de Rodrigo", en: JAMBOU, L. (comp), *La musique entre France et Spagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Presse de l'Université de ParisSorbonne, 2003, p.249.

SUAREZ-PAJARES, Javier. "Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27" en: *La guitarra en la historia, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, (coord. Eusebio Rioja) Colección Bordón, Córdoba: Ed. De la Posada, 1998, pp. 37-47.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Guitarra" en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, pp.98-108.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Joaquín Rodrigo" en: *Semblanzas de compositores españoles*, nº12, Ed. Fundación Juan March, 2009.

TANENBAUM, David. "Perspectives on the classical guitar in the Twentieth Century" en *The Cambridge Companion to the Guitar*, (ed.Victor Anand Coelho), Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VICENT LÓPEZ, Alfredo. "La transición a una nueva guitarra española. Nuevas expectativas y valores musicales para el instrumento", *Revista de Musicología*, vol.XX, nº1, Madrid, 1998.

VICENT LÓPEZ, Alfredo. *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca.1816: un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

VIERGE, Marcos Andrés: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid: ICCMU, 1998.

VIERGE, Marcos Andrés: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid: ICCMU, 1998.

WADE, Graham. “La relevancia de Mario Castelnuovo-Tedesco”, Publicado en www.egta.co.uk, 1995[fecha de consulta: 10-2-2017].

WADE, Graham. *Joaquín Rodrigo. A life in music. Travelling to Aranjuez*, Londres: GRM Publications, 2006.

WESTBY, James. “Castelnuovo-Tedesco, Mario” en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid: SGAE, 2000, pp.256-258.

WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford: Oxford University Press, 1992

YEPES, Ignacio. “El archivo musical de Narciso Yepes: estudio, análisis y respuesta sonora de sus anotaciones manuscritas” [Tesis Doctoral], Madrid: UNED, 2014.

YEPES, Narciso. *Ser instrumento*. Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Narciso Yepes con motivo de su recepción pública el día 30 de abril de 1989, y contestación del Excmo. Sr. D. Joaquín Pérez Villanueva, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978.